رائد الشعر الإسبانى الحديث

خوان رامون خمينيث

الدكتور حامد يوسف أبو أحمد
كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربى
١١ شارع جواد حسنى / القاهرة
ص ب : ١٣٠ - ت ٧٦٠٥٢٣

المقـــدمة

يعد الشاعر الإسبانى خوان رامون خمينيث واحداً من أبرز شعراء عصرنا الحديث . وهو شاعر تتصل حياته بأعماله اتصالا وثيقاً ، كما أنه صاحب تأثير كبير على من بعده ، ومن ثم فإن دوره البارز فى تطور الشعر الغنائى الأسبانى ما زال يكتسب مزيداً من القوة والانتشار يوما بعد يوم ؛ ونظراً لاحساسه بهذا الوضع المتميز فقد أطلق على نفسه بحق اسم « الأندلسى العالمى » . أما أعماله الشعرية فتتميز بالخصوبة الشديدة والعمق الهائل ولهذا فإنها تستلفت أنظار الدارسين وتثير اهتمامهم لا فى االغة الاسبانية فحسب وإنما بجميع لغات العالم الحية .

ويرى خوان رامون أن الشاعر الحق لابد وأن تحوى نفسه كل تاريخ الشعر ، ثم يعود ليبدع هذا من جديد فى أعماله ، فيكون رومانتيكيا فى شبابه ثم ينطلق فيمر بالدائرة كاملة[1] . وهـــذا ما فعله خوان رامون خمينيث نفسه ، فقد كانت أعماله منذ بدايات القرن الحالى حتى عقد الخمسينيات منه عبارة عن عملية تطور مستمرة ، استطاع الشاعر خلالها أن يحقق أغراضه واحداً تلو الآخر . وما يثير الانتباه حقاً هو أن خوان رامون لم يكن محيطاً بكل ما كتب من شعر غنائى بالإسبانية فقط ، وإنما كانت لديه معرفة جيدة بالشعر الغنائى العالمى القديم والحديث . ومن ثم فإن أشعاره متصلة من قريب أو من بعيد بكل الحركات الكبرى فى العصر الحديث ، فضلا عما نجده من روابط بينها وبين أشعار أخرى قديمة . وهكذا فإننا لا نصاب بالدهشة إذا رأينا خوان رامون فى شبابه الباكر متأثراً بحركة

---

(١) انظر كتاب خـــوان جيريرو رويث (خوان رامون بصوته الحى) ، دار نشر إينسولا ، مدريد ، ١٩٦١ صفحة ٩٢ .

المودير نزم (الحركة الحـديثة) ، وبالأخص برائدها الأكـبر الشاعر النيـكاراجوى روبن داريو ، بالرغم من أن خـوان رامون لم يلبث أن ابتعد رويداً رويداً عن طريق أستاذه بحثاً عن أصالته الشعرية ، وبهذا الشكل أخذ الشاعر الشاب يقترب يوماً بعد يوم من ذاك الاتجاه الأصيل فى الشعر الأسبانى وهو الشعر الشعبى ، فى الوقت الذى أخذ يتجه فيه نحو « النزعة الوجدانية » التى ارتادها من قبله الشاعر الإشبيلى الكبير جوستافو أدولفو بيكر . وقد تأثر الشاعر الشاب أيضاً بالحركة الرمزية وكانت أكثر مذاهب الشعر لمعاناً وانتشاراً فى ذاك الوقت ، وكان أكثر الشعراء الرمزيين تاثيراً عليه هو بول فيرلين الذى يعد أقرب الشعراء الرمزيين جميعاً إلى النزعة الوجدانية . وقد استخدم خوان رامون بمهارة كبيرة طرائق الرمزيين وموضوعاتهم وإن كان لم يتخل أبداً عن كونه شاعرا وجدانياً انطباعياً . ولكن خوان رامون الذى ظل طول حياته تشغله مسألة الوصول بالشعر إلى درجة الصفاء الكامل لم يلبث أن اتجه نحو الشعر الصافى ، وتحققت أحلامه بإصدار ديوانه الشهير « يوميات شاعر حديث الزواج » عام ١٩١٦ ، وكان لهذا الديوان تأثير كبير على الجيل التالى من الشعراء الأسبان وهو جيل ٢٧ الذى يعد بحق جيل الشعر الصافى . وقد اعترف شعراء هذا الجيل بتأثير هذا المعلم الكبير عليهم ، وإن كان ثمة فروق واضحة بين الشعر الصافى الذى أبدعوه ، والشعر الصافى الذى أبدعه أستاذهم .

ولكن أعمال خوان رامون لا تنتهى عند هذا ، وإنما تظل فى حالة تطور حتى تصل إلى المرحلة التى يمكن أن نطلق عليها الثورة الثانية فى شعره ، لأنه إذا كان ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج يعد أحد الأعمال الرئيسية فى تطور الشعر الغنائى الاسبانى المعاصر ، فإننا نرى أن ديوانه « الله المريد والمراد » الذى نشر فى أواخر حياته (عام ١٩٤٨) يعد أيضاً عملا رئيسياً فى تطور الفكر الشعرى فى إسبانيا . إنه عمل أصيل وعميق ومثير للجدل ؛ عمل لم يتم التوصل بعد إلى فك كل مغاليقه . وهو عمل يصل بموضوعاته وأسلوبه شعر خوان رامون بكثير من أنماط التراث الشعرى والدينى فى كل أنحاء

العالم . ولهذا فإن النقاد ، وبالأخص الأجانب منهم ، لايكفون عن اكتشاف وجوه شبه كبيرة تجمع بين هذا العمل وبين كثير من الثقافات العالمية وخاصة الشرقية .

كما أن خوان رامون باعتباره أحد كبار المطلعين على الثقافات الإنسانية وبصفته شاعراً أندلسياً لم يتأخر فى اكتشاف أهمية الشعر العربى — الأندلسى لدرجة أنه أكد ذات يوم أن أصول الرمزية كامنة فى شعر سان خوان دى لاكروث وفى الشعراء العرب الأندلسيين .

كل هذه الموضوعات وكثير غيرها سوف نعالجها فى هذا الكتاب ، وإن كنا نود أن نتناول أولا بايجاز الموضوعات التالية :

١ — نبذة عن حياة خوان رامون ؛
٢ — دوره التجديدى فى الشعر وتطوره الشعرى ؛
٣ — الوضع الحالى لأعماله ؛
٤ — خوان رامون والأدب العربى المعاصر ؛

١ — نبذة عن حياة خوان رامون

كما ذكرنا من قبل فإن حياة خوان رامون خمينيث وأعماله متصلان اتصالا وثيقاً . ولهذا فإن نقاده يرون أن أفضل سيرة للرجل هى أعماله نفسها فى مجملها كشاعر كما سوف نرى فى السطور التالية : —

ولد خوان رامون ليلة ٢٣ ديسمبر عام ١٨٨١ بقرية موجير التابعة لإقليم ويلبة فى منطقة الأندلس التى تقع فى جنوب شبه الجزيرة الايبيرية (اسبانيا والبرتغال) . وفى عام ١٨٩٠ التحق الطفل خوان رامون بمدرسة الرهبان (الجزويت Los Jesuitas) فى مدينة سانتا ماريا الساحلية التابعة لإقيم قادش . وقد ظهرت موهبته الشعرية مبكراً حيث كتب أشعاره الأولى وهو تلميذ فى هذه المدرسة ، كما أخذ يقرأ بنهم لكبار الشعراء الأسبان

مثل جوستافو أدولفو بيكر ولويس دى جونجورا . ويقول خوان رامون إنه وهو يدرس البلاغة والشعر كان يحس بإعجاب خاص تجاه جونجورا . وعندما انتهى من الدراسة الثانوية انتقل إلى مدينة إشبيلية عام ١٨٦٩ لدراسة القانون فى الجامعة حسب رغبة أسرته ، وإن كانت هوايته الحقيقية قد وجهته لدراسة الرسم . وفى إشبيلية بدأ خوان رامون ينشر بعض القصائد فى الصحف المحلية بالمدينة ، وفى مجلة « الحياة الجديدة» التى كانت تصدر من مدريد . وقد مرض الشاعر خلال فترة الدراسة الجامعية ، ثم ابتعد عنها بالكامل دون أن يتمها وأخذ منذ ذلك الحين يخصص وقتــه كله لدراسة الأدب .

وثمة حدث هام يمثل مرحلة تغيير حاسمة فى حياة الشاعر الشاب : ذلك أن الشاعر النيكاراجوى روبن داريو كبير شعراء عصره قرأ بعض أشعار خوان رامون المنشورة فى « الحياةالجديدة » وأعجب بها ، فكتب إلى الشاعر الشاب بطاقة بريدية يثنى فيها على أشعاره ويدعوه للحضور إلى مدريد . وكانت البطاقة موقعة كذلك من شاعر آخر هو فياسبليسا وقد فرح خوان رامون بهذه البطاقة فرحا شديداً فسافر إلى مدريد فى أبريل عام ١٩٠٠ كما يرى النقاد أو عام ١٨٩٩ حسب ما جاء فى الكلمة التى أملاها الشاعر على قنصل الشعراء خوان جبريرو رويث عام ١٩٣١ وتحدث فيها عن حياته الماضية . وقد لقى خوان رامون حفاوة كبيرة فى مدريد من قبل شعراء الموديرنزم (الحركة الحديثة) ، ومكث معهم قرابة الشهرين ثم عاد إلى قريته موجير حيث توفى والده فى صيف هذا العام مما زاد من مرض الشاعر . وقد صدر فى مدريد خلال هذا العام أيضاً بتشجيع من أصدقائه الجدد كتاباه الأولان وهما : « الحوريات » (NINFEAS) و « أرواح البنفسج » ALMAS de VIOLETA و هما أول مجموعتين كتبهما الشاعر بتأثير من حركة الموديرنزم .

وقد ذهب الشاعر إلى فرنسا فى ربيع عام ١٩٠١ للعلاج فى مصحة الدكتور لالان فى بوردو ، وهناك بدأ يقرأ لشعراء الحركة الرمزية فقرأ بودلير وفيرلين ولافورج ومالارميه ، كما قام بعدة زيارات مع بعض

أصدقائه من الأطباء لسويسرا وشمال إيطاليا ، وكان لهذه الرحلات أثر في تأثره ببعض الشعراء الطليان مثل دانونسيو وكاردوتشي . وكتب خوان رامون خلال فترة إقامته في فرنسا قصائد ديوانه الثالث « قوافي » (RIMAS) الذي ظهر في مدريد فيما بعد « عام ١٩٠٢ » . ثم عاد الشاعر إلى إسبانيا بعد حوالي عام وأدخل مستشفى الروساريو التي كان يديرها الطبيب الشهير سيمارو في العاصمة مدريد . وكان لهذا الطبيب تأثير كبير على خوان رامون ، وقد اعترف هو نفسه بهذا التأثير . وقد نشر خوان رامون كتابه الرابع « أغاني حزينة » (ARIAS TRISTES) عام ١٩٠٣ ، كما أسس مجلة «هيليوس» (HELIiOS) خلال هذا العام بالتعاون مع بعض أصدقائه من الأدباء مثل رامون بريث دي أيالا ومارتينيث سيرا وسواهما . وفي الوقت نفسه بدأت تربطه صداقة قوية بالشاعرين الأخوين أنطونيو ومانويل ماتشادو .

وخلال إقامته بالقرب من الدكتور سيمارو في المستشفى والذي ارتبط به وكأنهما أب وابنه ، بدأ خوان رامون يتردد على معهد التعليم الحر ، وهي مؤسسة تعليمية خاصة أنشأها عدد من الأدباء والمصلحين في الربع الأخير من القرن الماضي بهدف الارتقاء بالمستوى الثقافي والتعليمي في إسبانيا وقد مارست هذه المؤسسة تأثيرا كبيرا على كبار شعراء وكتاب العصر ، لدرجة أنه ما من شاعر أو كاتب عظيم ظهر في أوائل القرن الحالي في إسبانيا ، إلا وكان لهذه المؤسسة دور في تكوينه ، وهذا بالإضافة إلى أنها كانت تمثل الملتقى الحيوي لكافة المبدعين . ويذكر خوان رامون أنه قرأ في مكتبة الدكتور سيمارو لكبار الكتاب والفلاسفة والشعراء مثل عمانويل كانت وسويدنبورج وشكسبير وشيلي وبرونينج وجوتة وهين وهولدرلين . وفي هذه الفترة أيضاً أخذ في تعلم بعض اللغات ، وحاول أن يتبحر في دراسة اللاتينية واليونانية لكنه لم يجد الأساتذة القادرين على تحقيق بغيته ، ولهذا يقول إنه عندما ذكر لأحدهم أنه محتاج لدراسة اليونانية حتى يقرأ بيندارو كان الرد : « وإذا كان بيندارو تصعب قراءته في لغته على ميجيل دي أونامونو » . ومن ثم فقد عدل خوان رامون عن هذه الرغبة لأنه إذا كان أونامونو ذلك

الفيلسوف المبدع أستاذ اللغة اليونانية غير قادر على قراءة بيندارو فى لغته فماذا سيفعل تلميذ ناشىء مثل خوان رامون »

وقد عاد خوان رامون إلى مسقط رأسه موجير عام ١٩٠٥ وظل هناك حتى عام ١٩١١ ، وخلال هذه الفترة كان لقاؤه المباشر مع طبيعة بلاد الأندلس الساحرة . ولذلك فإنها تعد أخصب فترات إنتاجه الشعرى : لقد كتب خوان رامون خلالها مرثيته الشهيرة « حمارى وأنا » (PLatero y yo) المترجمة إلى اللغة العربية ، كما كتب ديوان « أغانى الربيع » ، فضلا عن عدد كبير من دواوينه الشهيرة مثل « مراثى » ، و « رعويات » و « قصائد سحرية ومؤلمة » وهى كتب مقسمة إلى أجزاء يمكن اعتبار كل جزء منها ديواناً قائما بنفسه .

ثم عاد خوان رامون إلى مدريد عام ١٩١١ ، وعاش فترة فى سكن الطلاب ، حيث قام بإلقاء عدد من المحاضرات . وقد تعرف خلال هذه الفترة على فتاة أديبة تدعى زنوبيا كامبرونى أيمار ، وقد أحبها حبا قد لا نجد نظيرا له عند أى شاعر آخر ، إذ هام بها هياما شديداً بينما كانت أسرتها وبالأخص أمها الأمريكية الأصل تحاول الحيلولة بينه وبينها : كما كانت الفتاة هى الأخرى مترددة فى حبه لأنها مثل أسرتها كانت ترى فيه شاعراً مجنوناً مريضاً بالوهم ، لكن هذا الحب على أية حال قد انتهى نهاية سعيدة إذ تزوج خوان رامون وزنوبيا عام ١٩١٦ متخطين بذلك كل العقبات التى وقفت فى طريق حبهما . وكانت زنوبيا فى نظر خوان رامون تبدو وكأنها تمثال من الجمال يستوجب الفناء فيه . وقد تعاون خوان رامون خلال عامى ١٩١٣ و ١٩١٤ مع زنوبيا فى ترجمة بعض أعمال الشاعر الهندى الكبير رابندرانات طاغور . وقد كتب خوان رامون خلال هـذه الفترة دواوين « قصائد روحية » (SONETS ESPIRITUALES) و (ESTIO) ، فضلا عن أشعار أخرى .

وفى عام ١٩١٦ سافر خوان رامون إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

وعقد قرانه على زنوبيا فى كنيسة سان استيفان فى ٢ مارس من العام المذكور وكانت زنوبيا فى ذاك الحين تقضى فترة من الوقت مع أمها التى كانت منفصلة عن أبيها الإسبانى الجنسية . وقد كتب خوان رامون خلال رحلته إلى أمريكا قصائد ديوانه الشهير « يوميات شاعر حديث الزواج » الذى يؤرخ به لبداية الشعر الصافى فى إسبانيا . وعندما عاد خوان رامون وزنوبيا إلى مدريد كانت شهرته آخذة فى الرسوخ ، ومن ثم بدأ يمارس تأثيراً كبيراً على شعراء الطليعة و الشعراء الجدد ، وإن كان قد تعرض لبعض الانتقادات التى سوف نفصلها فى الفصل الثالث من هذا البحث . وحتى عام ١٩٢٣ توالت أعمال خوان رامون الشعرية ، فضلا عن النثرية ، فأصدر ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج» عام ١٩١٦ : و « خلوديات »عام ١٩١٧ ، و « حجارة وسماء » عام ١٩١٧ — ١٩١٨ ، و « شعروجمال » عام ١٩٢٣ كما نشر مجموعة من القصائد المختارة تحت عنوان « المختارات الشعرية الثانية ١٨٩٨ — ١٩١٨ » ، وهذه المختارات تضم قصائد خوان رامون الأكثر تداولا فى يد القراء ، وهذة الفترة هى التى شهدت قربه من شعراء جيل ٢٧ أو بعده عنهم حسب الظروف والأحوال والمواقف . أما الفترة من عام ١٩٢٣ حتى عام ١٩٣٦ فتعد أفقر الفترات إنتاجا فى حياة خوان رامون الشعرية إذ لم تتمخض إلا عن ديوانين فقط وبعض المقالات النثرية . أما الشعر فقد ضمنه كتاب « أغنية » الذى صدر عام ١٩٣٦ ، وكتاب « المحطة الشاملة » الذى صدر عام ١٩٤٦ ، وأما الكتابات النثرية فقد جمعت بعد ذلك بفترة طويلة فى مجموعاته النثرية . ولكن خوان رامون استطاع أن يقوم خلال هذه الفترة بإعداد وتنظيم أعماله الشعرية ، فضلا عن تبويبها وتصحيحها ، وخاصة أن خوان رامون كان لديه كلف خاص بتصحيح بعض أشعاره بإضافة كلمة وإسقاط أخرى وتغيير بيت أو وضعه فى مكان آخر ... الخ

وفى عام ١٩٣٦ ، أى مع بداية الحرب الأهلية الإسبانية ، خرج خوان رامون وزنوبيا من إسبانيا متوجهين نحو القارة الأمريكية فوصلا

فى البداية إلى نيويورك حيث أقاما هناك فترة قصيرة ، ثم توجها بعد ذلك إلى بورتوريكو ، وهناك ألقى خوان رامون بعض المحاضرات ، ثم ذهبا إلى هافانا فى كوبا ، وهناك أقاما لمدة ثلاث سنوات تقريبا . أما أعماله خلال هذه المدة فعبارة عن نقد ذاتى لأشعاره نفسها وللشعر الكوبى ، وقد ضمنها كتابيه النثريين « التيار اللانهائى » و « علم الجمال والأخلاق الجمالية » .

وفى عام ١٩٣٩ عاد الزوجان مرة أخرى إلى الولايات المتحـــدة الأمريكية حيث أقاما فى فلوريدا حتى عام ١٩٤٢ ، وبعد ذلك انتقلا إلى واشنطن وظلا هناك حتى عام ١٩٥١ ، وقد قام خوان رامون وزوجته عام ١٩٤٨ برحلة قصيرة للأرجنتين ، وهناك التقى بشعب يتحدث لغته الإسبانية مما كان له تأثير طيب على نفسه ، ومن ثم فقد تحولت هذه الرحلة عنده إلى تجربة حياتية وشعرية عظيمة ، مثلما حدث مع رحلته الأولى إلى أمريكا التى أسفرت عن كتابه « يوميات شاعر حديث الزواج » ، أما هذه الرحلة فقد نتج عنها كتابه الهام « حيوان من الأعماق » وهو عبارة عن مجموعة من القصائد الصوفية كتبها فى المركب خلال عودته من الأرجنتين . وفى الأرجنتين ألقى الشاعر مجموعة من المحاضرات عن « الشعر المنفتح والشعر المنغلق » و « العمل الممتع » و « العقل البطولى » ، وهى أعمال نقدية اعتمد فيها خوان رامون على حسه الشعرى المرهف ، وإلهامه الشفاف . ولكن المرض العصبى الذى ظل يعانى منه منذ شبابه المبكر ازدادت حدته خلال فترة إقامته القصيرة فى الأرجنتين ، واضطره إلى التردد على المصحات طلبا للاستشفاء .

وقد غادر آل خمينيث الولايات المتحدة عام ١٩٥١ وتوجها إلى بويرتوريكو لأسباب صحية ، وذلك من أجل أن يستعيد الشاعر بعض صحته وحيويته ، وقد حدث هذا فعلا خلال فترة قصيرة من عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٣ ولكن ابتداء من عام ١٩٥٤ حتى وفاة الشاعر عام ١٩٥٨ مر بفترة تدهور كامل فى صحته ، حيث اشتدت وطأة مرضه العصبى العضال ، وبالأخص بعد موت زوجته زنوبيا فى ٢٨ أكتوبر عام ١٩٥٦ أى بعد ثلاثة أيام فقط من إعلان فوزه بجائزة نوبل للآداب .

وخلال فترة الإقامة فى بويرتوريكو انضم خوان رامون وزوجته إلى هيئة التدريس فى جامعة هذا البلد . وفى عام ١٩٥٣ وضعت الجامعة تحت تصرف الأديبين تلك الصالة التى أطلق عليها اسم « صالة زنوبيا وخوان رامون خمينيث » . وقد كتب خوان رامون خلال هذه الفترة الأخيرة من حياته « المود يرنزم . مذكرات فصل دراسى » وقد نشرت بعد وفاته عامى ١٩٦١ و ١٩٦٢ . وهى المحاضرات التى ألقاها الشاعر على تلامذته فى جامعة بويرتوريكو وتناول فيها بالنقد والتحليل أهم حركة شعرية فى إسبانيا المعاصرة كما كتب خوان رامون أيضا بعض الأشعار والمقالات النثرية ، وقد جمعت كلها بعد وفاته ونشرت بإشراف بعض المتخصصين فى أدب الشاعر الأندلسى الكبير . وقد قضى خوان رامون نحبه فى ٢٩ مايو ١٩٥٨ ، وكان خلال السنتين اللتين مرتا عليه بعد وفاة زوجته يعيش فى حالة صحية متدهورة باستمرار ، زاد من حدتها إحساسه بالعزلة الكاملة ، وشعوره المضنى بفقدان من كانت له بمثابة الأم والحبيبة والصاحب . وقد ذهب خوان رامون دون أن يعقب ولدا لكنه خلف فى عالم الشعر تراثا لا يبلى ولا يزول طالما وجد على ظهر هذه الأرض من ينفعل بآيات الجمال والعاطفة الصادقة ٥

٢ — الدور التجديدى لأعمال خوان رامون وتطوره الشعرى

يتفق النقاد بشكل عام على أن الدور التجديدى لخوان رامون فى تطور الشعر الاسبانى المعاصر كان حاسما . وقد أشار إلى ذلك كل النقاد الذين تناولوا أعماله بالنقد والتفسير . يقول آنخل بالبوينا برات فى كتابه « تاريخ الأدب الأسبانى » ، « إذا كان جابريل ميرو يزيد على كونه مؤلف قصص بأنه مبدع أجواء قصصية ، فإن خوان رامون خمينيث يزيد على كونه كاتب قصائد مقفلة بأنه مبدع حساسية شعرية جديدة منتشرة فى كل أعماله الشعرية الواسعة . إن بذور شعر خوان رامون خمينيث أخذت تنمو فى شعراء الجيل التالى ، الذين تشكلت منهم مدرسته الشعرية ، وإن كان هؤلاء قد

استطاعوا الحفاظ على تفردهم وعلى شخصيتهم الغنائية الخالصة(٢) » . وفى صفحة أخرى من نفس الكتاب يقول بالبوينا برات : « إن مهمة خوان رامون لم تتمثل فى أعماله الرائعة فقط ، وإنما فى مدرسته . إنه على عكس روبن داريو الذى كان يمثل أوج عصر أوشك على الانتهاء ، ومن ثم فإن أتباعه لم يأخذوا عنه فى معظم الأحيان إلا أكثر الأشياء تحولا فى أعماله ، ولذلك فإن هذه الأعمال كانت مثل أعمال فاجنر ، تظهر فيها العبقرية ولكنها تبدو فى بعض الأحيان عقيمة . أما خوان رامون فقد استطاع أن يقـــدم للجيل الجديد أسلوبا رائعا يحتذى به ، وكأنما كان يتنبأ بالقيم الغنائية التالية لجيله ، فيعمل على توجيهها ودفعها للأمام ، وأهم ما أنجزه خوان رامون هو المدرسة العملاقة التى تبعته . وهى مدرسة كانت لديها القدرة على أن تصبح أصيلة ، وأن تتحرر أدبيا من النقطة التى انطلقت منها . فخوان رامون إذن هو معلم الشعراء لا معلم (٣) الأتباع » .

وإذا تتبعنا كل ما كتبه النقاد فى هذا الصدد ، نجد أنهم جميعا قد امتدحوا هذه المهمة التجديدية التى قام بها خوان رامون خمينيث ، حيث أخذ يتطور منذ البداية ، فبدأ بالتيار الشعبى ، ثم شارك فى حركة الموديرنزم ، وعاد بعد ذلك إلى الشعر الوجدانى متأثرا فى ذلك بالشاعر الإشبيلى أدولفو بيكر ، ثم اتجه نحو الشعر الرمزى ، وإن كان دوره الأكبر قد تمثل فى ارتياده مجال الشعر الصافى وتأثيره فى هذا المجال بالذات على شعراء الجيل التالى له . وكان خوان رامون ينتقل من أسلوب إلى آخر وإن كانت بعض خصائص الأساليب السابقة لا تذهب كلية . وبهذه الطريقة أصبح خوان رامون مؤسساً لعدة اتجاهات ، أهمها اتجاه « الشعر الصافى » الذى بدأه خوان رامون بكتابيه « صيف » و « يوميات شاعر حديث الزواج » ثم

---

(٢) انظر آنخل بالبوينا برات ، (تاريخ الأدب الاسـبانى) طبع جوستافو خيلى ، برشلونة ١٩٧٤ ، الجزء الثالث صفحة ٥٣٢ .

(٣) انظر هذه الفقرة فى المقدمة التى كتبها بيثينتى جاووس للمختارات الشعرية لخوان رامون ، طبعة كاتدرا ، مدريد ١٩٧٩ صفحة ٢٠ .

ما تلى ذلك من أشعار . وقد وصل هذا الاتجاه إلى ذروته على يد شعراء جيـــل (٢٧) .

ولهذا فإن النقاد عندما يتناولون شعر خوان رامون خمينيث يقسمونه عادة إلى مراحل . وقد استقوا هذا التقسيم أساسا من قصيدته الشهيرة التى وردت فى ديوان « خلوديات » ، وهى تقول :

جاءت ، فى البداية ، صافية ،
ترتدى رداء البراءة
فأحببتها مثل طفل .

ثم أخذت فى ارتداء
أزياء لست أدرى كنهها . .
فأخذت أكرهها ، دون أن أدرى

ثم أصبحت ملكة ،
مزينة بكثير من الكنوز
يا لها من أشياء بلا معنى ! .

. . . لكنها أخذت تتعرى
وأنا أبتسم لها .

ثم عادت إلى مسوح
براءتها القديمة ،
فآمنت من جديد بها .

ثم رفعت مسوحها ،
وظهرت عارية بالكامل . . .

آه يا حلم حياتى ، أيها الشعر
العارى ، أنت لى للأبد

(من الأعمال الكاملة — الجزء الثانى ، ص ٥٥٥)

فهذه القصيدة تدلنا على أن أعمال خوان رامون خمينيث مقسمة إلى مراحل(٤) ، وقد ساعد على وضوح هذا التقسيم الشاعر نفسه سواء بالقصيدة السالفة الذكر ، أو ببعض أقواله النثرية — ففى سنة ١٩٣٢ قدم خوان رامون فى سيرته الذاتية الموجزة التى أعطاها للشاعر خيراردو دييجو لنشرها فى كتاب « مختارات من الشعر الأسبانى المعاصر » ، نقول قدم ملخصا لتطور مراحله الشعرية ننقله فى السطور التالية :

١ — التأثر بأفضل ما فى الشعر الأسبانى الخالد ، وبالأخص القصائد الشعبية (Romancero) وشعر جونجورا وبيكر .

٢ — حركة المودير نزم ، وبالأخص تأثير رائد الحركة روبن داريو .

٣ — الردة المفاجئة عن هذا الاتجاه والعودة إلى الشعر الأسبانى الأصيل ، والجديد ، والطبيعى أو ما وراء الطبيعة ، مع بعض التأثر بأشكال الحركة الحديثة .

٤ — تأثرات عامــة بكل تيارات الشعر الحديث ، وبالأخص الشعر الفرنسى .

٥ — التطلع المتنامى نحو الشمولية . والتطور الواعى ، المتواصل المسئول ، الصادر مباشرة عن الوجدان ، والبعيد عن المدارس والاتجاهات . الكراهية العميقة للاتجاهات الطليعية « ISMOS » وللحيل الشعرية .

---

(٤) لدراسة هذه النقطة بتوسع انظر (المراحــل والتطور الشــعرى) فى مقدمة بيثينق جاووس للمختارات الشعرية لخوان رامون . طبعة كاتدرا صفحة ٢٢ — ٢٦ ، وانظر أيضا دراسة أورورا دى ألبورنوص التى تقدم بها لـ (المختارات الجديدة) ، طبعة بينينسولا ، برشلونة ١٩٧٣ ، صفحة ٢٠ — ٢٨ .

٦ — لكن ثمة شوق جارف ودائم للخلود(٥) .

وفى مناسبات أخرى ، حاول خوان رامون أن يقدم تقسيمات لمراحله الشعرية ، ذلك على نحو ما نجد فى المحادثات التى أجراها معه الناقد ريكاردو جيون . كما أن نقاده لهم أيضاً تقسيماتهم ، وهى عادة ما تتراوح بين مرحلتين أو ثلاث ، وحتى أربع . وذلك لأن بعض النقاد يعتبرون المرحلة الأولى منتهية بنشر ديوانيه الأولين « حوريات » و « أروح البنفسج » بينما يعتقد آخرون أن المرحلة الأولى تنتهى بصدور ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج » عام ١٩١٦ أى بفارق ستة عشر عاما بالمقارنة برأى الفريق الأول كما يرى البعض أن المرحلة الأخيرة تبدأ بنشر ديوان اليوميات وأنها تنتهى مع نهاية حياته ، بينما يقسم آخرون هذه الفترة لأكثر من مرحلة . ولكن لعل بيثينتى جاووس لديه الحق فى أن يقول : « إنه منذ ديوان » « أغانى حزينة » حتى « حيوان من الأعماق » (أى منذ بداية إنتاج الشاعر تقريباً حتى نهايته) وهما كتابان تفصل بينهما فروق كثيرة لأن الفارق الزمنى بينهما حوالى نصف قرن ، لا توجد حالات انفصال فجائية ، وإنما يوجد تطور بطىء . إن المراحل المختلفة لهذا الشعر لا تمثل تغييراً نهائياً فى الاتجاه — كما هو الحال مثلا فى المرحلتين المعروفين عن أدب فالى انكلان كما أنها لا تؤثر على الوحدة الجوهرية فيه(٦) » .

٣ — الوضع الراهن لأعمال خوان رامون :

ظل بعض النقاد يتساءلون خلال فترة من الزمن عما يمكن أن يبقى من خوان رامون خمينيث . وقد شكك بعضهم فى إمكانية استمرار القيمة الشعرية لأعمال هذا الشاعر الأندلسى . وأبرز مثل على ذلك تجده فى كتاب جوستاف سيبان « الأساليب الشعرية فى إسبانيا منذ عام ١٩٠٠ » يقول عن خوان رامون :

---

(٥) انظر خيراردو دييجو ، (الشعر الاسبانى المعاصر) ، طبع تاوروس مدريد ؛ ١٩٧٩ ، صفحة ٥٨١ .

(٦) بيثنيتى جاووس ؛ الكتاب المذكور صفحة ٢٣ .

وعلى أية حال فإن شعره الغنائى المكتوب بعد عام ١٩٣٦ ، وحتى المنشور منه ، بقى فى الظل . وعندما منح خوان راموان جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٦ كان يعتبر مجهولا عند الأسبان الشبان . فمنذ فترة ، كان شعره الأخير مستعصيا على الفهم غريباً وغير متفق مع العصر . وهكذا فإن المعلم القديم لم يستطع ابتداء من الحرب الإسبانية أن يكون عوناً للشباب فى بحثهم عن لغة شعرية جديدة »[٧] .

كما أن الناقدة الإسبانية أورورا دى ألبورنوص فى مقدمتها لكتاب المختارات الجديدة » تذكر استطلاعا قامت به مجلة « دفاتر للحوار » Cusdomes para dialoge عدد ١٤ ، مايو ١٩٦٩ وهذا الاستطلاع يشتمل على إجابات خمسة وعشرين يمثلون عدة أجيال من شباب الشعراء ، وتشير الاجابات إلى أن كتب خوان رامون خمينيث التى كتبت بعد عام ١٩٣٦ ومن بينها «حيوان من الأعماق» أو قصيدة «فضاء» ليس لها أى معنى فى الشعر الاسبانى المعاصر . وهذا الاستطلاع يجعل ناقدة مثل أورورا ألبورنوص معروفة بحبها لشعر خوان رامون وإعجابها به تقول ما يلى : « إنه من الأهمية بمكان تحليل أسباب الحضور القليل لشعر خوان رامون فى كل أو معظم أعمال الشعراء الاسبان منذ ما بعد الحرب الأهلية حتى الوقت الحاضر »[٨] .

هذه الأشياء وغيرها كثير مما لا يتسع المقام لذكره تدل على أن شعر خوان رامون خمينيث عاش فى فترة كسوف استمرت منذ نهاية الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٩ حتى منحه جائزة نوبل للآداب ، وربما أيضاً بعد هذا الحدث الهام . ولكننا نعتقد أن سبب هذا الكسوف لا يعود إلى وجود انحدار فى الشاعر الأندلسى الكبير ، وإنما يرجع سببه الرئيسى إلى أن العصر نفسه منذ ما قبل الحرب الأهلية الاسبانية بقليل كان يتجه إلى الشعر الثورى ، شعر

---

(٧) جوستاف سيبمان (الأساليب الشعرية فى إسبانيا منذ عام ١٩٠٠) مطبعة جريدوس مدريد ١٩٧٣ ، صفحة ٣٥٤ .

(٨) انظر هذا التحليل فى الدراسة المذكورة لهذه الناقدة صفحة ١١ وما بعدها .

الالتزام . ومنذ هذا الحين لم يعد الشاعر المثالى هو ذلك الذى ينشد الشعر الصافى أو العادى ، وإنما هو الشاعر الآخر الذى يلتزم مع أى حركة ثورية أو تظهر فى أشعاره اتجاهات اجتماعية بصفة عامة . وقد تمثلت قيادة الشعر خلال هذه الفترة الطويلة التى امتدت لما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الحرب الباردة فى شعراء جدد من أمثال ميجيل إرنانديث (١٩١١ — ١٩٣٩) ، ورفائيل ألبرتى (١٩٠٢ —) فى إسبانيا وبابلو نيرودا وآخرين فى أمريكا اللاتينية .

ولكن خوان رامون فى عام الذكرى المئوية الأولى لمولده (١٩٨١) وربما قبل ذلك بكثير ، بدأ يستعيد مجده الشعرى . وإلى هذا يشير الناقد ريكاردو جيون فى مقابلة مع جريدة « البابيس » ، ملحق الأحد ١٠ يناير عام ١٩٨٢ ، بمناسبة تقديم طبعة الذكرى المئوية لأعمال الشاعر الأندلسى . يقول جيون : « إن الذكرى المئوية لخوان رامون كان لها فائدة أخرى هى انتشاله بصفة نهائية من مطــهر النسيان الذى قد يصيب أى فنان من قبل المعاصرين له . وهذا المطهر — كما يقول الشاعر خورخى جيان — مر بشاعرنا أيضاً ، ولكنه تخطاه فى فترة مثل الحاضرة ، حيث نجد أجيال الشباب قد أخذت فى الإقبال مرة أخرى على دراسته(٩) » . ويذهب ريكاردو جيون فى هذه المقابلة إلى أبعد من ذلك بكثير فى تقييمه لخوان رامون خمينيث ، فيطلق عليه لقب الشاعر الرئيس أو رائد نصف القرن الذهبى .وهو الاسم الذى أطلق على هذا النصف الأول من القرن العشرين . ومن هذا المنطلق يضعه ضمن أعظم المبدعين على الإطلاق فى اللغة الأسبانية ، كما يعتبره شاعراً عالمياً بحق ، وإذا أردنا أن ندرك عظمته فلا بد أن نقرنه بنظرائه العظام مثل ريلكه، وت . س اليوت وازرا باوند وانجارتى ، أى بأعظم الشعراء الغنائيين المحدثين فى العالم أجمع .

وثمة مثل آخر من هذه الأمثلة التى ظهرت بكثرة خلال السنوات

---

(٩) جريدة البابيس ، ملحق الأحد ١٠ يناير ١٩٨٢ .

الأخيرة نجده في مقدمة فرانتيسكو خافيير بلاسكو باسكوال لكتابه « شاعرية خوان رامون خمينيث » ، يقول : « يبدو حالياً أن كل الاتجاهات النقدية البارزة أصبحت أخيراً متفقة على منح أعمال شاعر موجير المكان الذى تستحقه بجدارة فى إطار الشعر الأسبانى فى القرن العشرين : وهو المكان الذى كان لها بحق ، وإن كان أيضاً قد حجب عنها أحياناً لهذه الأسباب أو تلك . وفى رأيى فإن خوان رامون ليس فقط أحد كبار شعراء الأدب الأسبانى لكنه أيضاً من القمم المعترف بها فى الشعر العالمى . ومعروف أن القليل من الأعمال ، ومن بينها بالطبع أعماله ، قد واصلت كسب مواقع هامة بعد حصول أصحابها على جائزة نوبل(١٠) » .

وهكذا فإن أعمال خوان رامون مازالت تواصل كسب المواقع ، وجذب الاهتمامات ، وإثارة التفسيرات ، ولاشك أن ذلك أمر تتميز به الأعمال الكبرى فى تاريخ البشرية كله .إن أعمال خوان رامون ، بالرغم من الدراسات الكثيرة والتفسيرات التى خصصت لها مازالت فى جزء كبير منها غامضة ومستعصية على الفهم ، إما بسبب غزارتها الفريدة فى تاريخ الشعر الغنائى العالمى ، وإما بسبب عمقها وقيمها الجمالية الخالدة .

٤ — خوان رامون والأدب العربى المعاصر

لاشك أن معرفة المثقفين والقراء العرب بخوان رامون خمينيث كانت ومازالت قليلة ، خاصة إذا قارناه بشاعر إسبانى آخر هو فيديركو جارثيا لوركا الذى جرى على كل لسان ، أو بالشعراء الكبار الإنجليز والفرنسيين والألمان مثل إزرا باوند و ت . س إليوت ، وبودلير ، وبول فيرلين وريلكه ... ، ولكن هذا الجهل بخوان رامون لايعود — فى رأيى — إلى أن شاعرنا الأندلسى من درجة أقل مثلا ، وإنما يعود لأسباب أخرى نذكر منها على سبيل المثال أن اللغة والثقافة الأسبانيتين ظلتا شبه مجهولتين فى العالم

---

(١٠) ف . خ . بلاسكو باسكوال (شاعرية خوان رامون) ، طبع جامعة سلمنقة ١٩٨٢ ، صفحة ١٥ .

العربي حتى الخمسينيات تقريباً من هذا القرن . وقد بدأت البعثات الثقافية العربية تصل إلى إسبانيا فى الخمسينيات تقريباً . أما قبل هذا التاريخ فكانت البعثات تتوجه — كما هو معروف — إلى كل من إنجلترا وفرنسا . كما أن الانجليزية والفرنسية كانتا ولا زالتا هما اللغتان السائدتان فى العالم العربى : لدرجة أن أطفالنا يقبلون بتوجيه من آبائهم على دراسة هاتين اللغتين فى دور الحضانة ، فضلا عن أنهما يعتبران لغة التعليم فى المدارس الإعدادية والثانوية بعد اللغة العربية بل إن الفرنسية فى بعض دول المغرب العربى ما زالت هى اللغة الأولى . ومن ثم فليس غريباً أن تعرف الثقافتان الانجليزية والفرنسية بشكل واسع فى كل أنحاء العالم العربى ، ولاشك أن هذا قد تم على حساب ثقافات أخرى من بينها الأسبانية ، التى يدخل فيها ثقافة قارة بأكملها هى أمريكا الجنوبية التى تضم أكثر من عشرين دولة .

وقد بدأت اللغة الأسبانية تدرس فى العالم العربى على المستوى الجامعى فقط منذ الستينيات تقريباً من هذا القرن ، عندما افتتحت بعض الجامعات العربية أقساماً للغة الأسبانية فى بعض كليات اللغات أو الأداب مثل كلية الألسن بجامعة عين شمس بالقاهرة : وكلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر بالقاهرة أيضاً وأخيراً كلية الآداب — جامعة القاهرة وفى جامعات دمشق وبغداد والجزائر وتونس والمغرب وقد أخذت االلغة الأسبانية فى الانتشار البطىء فى العالم العربى بفضل جهود هذه الأقسام، فضلا عن المراكز الثقافية الأسبانية التى انتشرت فى كل العواصم العربية والمدن الهامة تقريبا . كل هذا يدل إذن على أن اللغة والثقافة الأسبانيتين كانتا شبه مجهولتين فى العالم العربى حتى الخمسينيات . ومن ثم فإنه من المنطقى أن يكون كبار الشعراء الأسبان مجهولين بالنسبة لنا ، مع أن الروابط التى تربطهم بنا أو تربطنا بهم كان يجب أن تجعلهم أكثر قربا منا . وأشد التصاقاً بنا من شعراء الملل الأخرى .

وتجدر الإشارة إلى أنه لم يسلم من هذا الجهل التام بالشعراء الأسبان إلا شاعر واحد فقط هوفيديريكو جارثيا لوركا ، الذى عرفه العرب منذ

فترة طويلة عن طريق لغات أخرى غير الأسبانية . والحق أن شهرة لوركا فى العالم العربى تعود فى المقام الأول إلى الجانب الأسطورى الذى لصق بحياته وأعماله بعد مقتله فى الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ على يد الفاشيين أتباع الجنرال فرانكو ، وهو أمر كان له دور كبير أيضاً فى انتشار لوركا على المستوى العالمى ، وإن كان هذا بالطبع لايعنى أننا نغض من قيمة لوركا الشعرية فهو يعتبر — بحق — واحداً من أعظم الشعراء العالميين . لكن نظراء لوركا وأبناء جيله من الشعراء الأسبان لم يحظوا بمثل شهرته العالمية مع أنهم لايقلون عنه شاعرية وهذا يؤكد أن الطابع الأسطورى كان له دور كبير فى شهرة لوركا . هذا فضلا عن أن الروح اليسارية كانت منذ ذلك الوقت آخذة فى الانتشار كما كانت الثورة ضد قيم المجتمع الرأسمالى والقيم التقليدية بعامة على أشدها ومن ثم فقد أصبح شاعر مثل لوركا نموذجاً لهذه الثورة ، وبخاصة لأنه وقع ضحية المواجهة بين التقدميين والرجعيين فى الحرب الأهلية الأسبانية ولهذا تأثر شعراؤنا المحدثون الكبار بلوركا من أمثال بدر شاكر السياب (البصرة ١٩٢٦— الكويت ١٩٦٤) وعبد الوهاب البياتى (بغداد ١٩٢٦) وصلاح عبد الصبور (الزقازيق ١٩٢٨ — القاهرة ١٩٨١) . وتجدر الإشارة إلى أن معظم أعمال لوركا الشعرية والمسرحية مترجمة للغة العربية سواء من الأسبانية مباشرة كما حدث فى الستينات والسبعينيات أو عن طريق لغات وسيطة كما حدث قبل ذلك .

أما خوان رامون خمينيث فلم يعرف بما فيه الكفاية — كما ذكرنا — وإن كانت بعض أعماله قد ترجمت إلى اللغة العربية ، وقد عرف خوان رامون فى بعض دوائر المثقفين فى العالم العربى بعد منحه جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٦ . وبهذه المناسبة قام الأستاذ عباس محمود العقاد بنشر كتاب عام ١٩٦٠ تحت عنوان « شاعر أندلسى وجائزة عالمية — دراسة للشاعر والجائزة » . وواضح من عنوان الكتاب أنه يتناول بالدراسة شيئين ، أولهما جائزة نوبل وأسباب المنح أو المنع وثانيهما دراسة عن خوان رامون خمينيث وعن الأدب الأسبانى فى قارتين أى أسبانيا فى القارة الأوربية

ودول أمريكا اللاتينية . وفى نهاية الكتاب يقدم الأستاذ العقاد بعض المختارات من أعمال الشاعر الأندلسى ، وبالأخص كتابه الشهير « حمارى وأنا » ، كما نجد بعض المختارت النثرية ، وبالأخص من كتاب « أسبان فى ثلاثة عوالم » . ولكن يجب التنويه بأن العقاد قام بإعداد هذا الكتاب استناداً إلى المراجع الإنجليزية ، كما ترجم المختارات عن الإنجليزية . وبالرغم من افتقار هذا الكتاب إلى المصادر الأصلية ، وما يتسم به من طابع تعميمى فإنه يعطى القارىء العربى فكرة لابأس بها عن الشاعر الأندلسى الكبير .

أما مرثية « حمارى وأنا » (Platero y yo) فقد ترجمت كاملة إلى اللغة العربية من الإسبانية مباشرة ونشرتها دار المعارف بالقاهرة فى الستينيات من هذا القرن . وصاحب الترجمة هو الدكتور لطفى عبد البديع ، وهو من جيل الرعيل الأول الذين ذهبوا فى بعثات دراسية إلى أسبانيا .

وفى عام ١٩٨١ عثرنا فى مجلة « المعرفة » التى تصدر عن وزرة الثقافة والتوجيه القومى فى سوريا عدد ٣٣٥ شهر سبتمبر ٨١ ، على مجموعة من القصائد لخوان رامون مترجمة إلى اللغة العربية بقلم أحد العرب الذين درسوا فى أسبانيا وهو رفعت عطفة . والقصائد مختارة من بعض دواوين الشاعر وتمثل بعض المراحل المختلفة فى شعره . كما ترجم الدكتور عبد الغفار مكاوى فى الجزء الثانى من كتابة « ثورة الشعر الحديث » مجموعة من القصائد لخوان رامون (١٣ قصيدة ، وقطعة صغيرة) .

وهذا يدل على أن بعض الأعمال القليلة لخوان رموان خمينيث قد ترجمت إلى اللغة العربية ، لكنها لم تكن كافية للتعريف بالشاعر على نطاق أوسع نسبياً . وخوان رامون يعد من أقرب الشعراء الأسبان إلى نفوسنا ، وهو صاحب الفكرة التى تقول بأن أصول الرمزية تعود إلى الشعر العربى — الأندلسى . كما أن ملامحه الشخصية تقترب كثيراً من ملامح الإنسان العربى ، وهذا ما لاحظه شاعر عملاق آخر هو رفائيل ألبرتى ، مما سوف نفصله فى الفصل الخامس من هذا الكتاب .

إن تقديم شاعر عملاق مثل خوان رامون خمينيث يأتى فى إطار مهمة آلينا على أنفسنا أن نساهم ببذل بعض الجهد فى تذليل صعابها وتعبيد طرقها، والاندفاع بها إلى الأمام ، وخاصة بعد أن حدث ركود شديد فى آدابنا بسبب انكفائنا على الذات وابتعادنا عن ساحة الابداع العالمى — وقد مرت فترة فى تاريخنا الثقافى كانت أصداء الابداع فى أوربا وأمريكا تنعكس فى ساحتنا فور انبعاثها هناك ، ثم تلتها فترة أخرى ، هى التى لا زلنا نعيش فى سباتها ، باعدت بيننا وبين الساحة العالمية وأصبحنا وكأننا نعيش فى جزيرة منعزلة .

* * *

الفصل الأول

خوان رامون خمينيث والحركة الحديثة (المودرنيزم)

روبن داريو فى إسبانيا

وصل روبن داريو إلى إسبانيا للمرة الأولى عام ١٨٩٢ بصفته عضواً فى وفد نيكاراجوا الذى جاء لحضور الاحتفالات التذكارية بمناسبة مرور أربعمائة عام على اكتشاف أمريكا . ولكن اسمه عرف فى إسبانيا قبل ذلك بعدة سنوات بفضل الكلمة التى كتبها عنه الأديب خوان فاليرا عام ١٩٨٨ عند نشر ديوان « أزرق »(١) (AZUL) . وفى عام ١٨٩٨ عاد الشاعر النيكاراجوى إلى إسبانيا ، وامتدت به الإقامة لفترة أطول . ومن ثم كان لقاؤه خلالها بالشعراء والكتاب الأسبان أكثر اتصالا وأجل نفعاً . لقد أقام روبن داريو فى البداية فى مدينة برشلونة الساحلية ، ثم غادرها بعد عام واحد تقريباً وانتقل إلى مدريد ، حيث أخذ يبحث عن المثقفين الذين التقى بهم فى زيارته الأولى مثل فاليرا ، وثوريلا ، وكامبو أمور ، وكلارين ، ونونييث دى آرثى ، ولكن هؤلاء كانوا يعيشون مرحلة الشيخوخة الجسدية(٢) والفكرية . ولهذا كان من المنطقى أن يبدأ روبن داريو فى إقامة علاقات مع الكتاب والشعراء الشبان ، وقد بلغ به الأمر أن أصبح رمزاً لكثير منهم كما سوف نرى فى تناولنا لعلاقته بخوان رامون خمينيث .

---

(١) فى هذه الكلمة التى وضعت مقدمة للكتاب وكتبت فى مدريد فى الثانى والعشرين من أكتوبر عام ١٨٨٨ ، ينوه خوان فاليرا بالإبداع الخلاق عند روبن داريو ، ويشير إلى أهميته بالنسبة للشعر الأسبانى فى نهاية القرن التاسع عشر . انظر هذه المقدمة فى الطبعة السادسة عشرة من ديوان « أزرق » سلسلة أوثسترال ، دار نشر أسباسا كالبى ، مدريد ، ١٩٧٢ .

(٢) انظر فى ذلك كتاب انطونيو كامبوامور جونثاليث ، « حياة خوان رامون خمينيث

كان تأثير روبن داريو فى الشعر الأسبانى فى ذلك الوقت الوقت شديد الوضوح ، بل إنه كان حاسماً ، وبخاصة بعد نشر كتابه اللامع « نثريات دنيوية » (Presar profanas) عام ١٨٩٦ . وعنه يقول الناقد الأسبانى الكبير دامسو ألونصو : « إن كتاب « نثريات دنيوية » للشاعر روبن داريو قد نقل إلى إسبانيا روح قرن كامل من الشعر الفرنسى . وأعتقد أنه منذ يوم غرناطة الشهير — المحادثة التى دارت بين الشاعر جارثيلاسو والقنصل نافاخيرو — لم توجد لحظة أخرى أكثر تفاؤلا وأكثر امتلاء بأنوار الفجر العذراء من هــذه اللحظة ، أى نشر كتاب(نثريات (٣) دنيوية) .

وهكذا فإن أعمال روبن داريو كانت بمثابة حلقة اتصال استطاع الشعر الأسبانى (٤) من خلالها أن يقترب من الشعــر الأوربى، الذى عاش فترة

= وشعره » ، دور نشر سيد ماى ش.م ، مدريد ، ١٩٧٦ ص٤٤ . وتجدر الإشارة إلى أنه هناك ثبتا بالمراجع فى نهاية الكتاب مكتوبة بلغاتها الأصلية ، فلمن شاء الرجوع إليها لنقل اسم الكتاب بلغته .

(٣) دامسو ألونصو « شعراء أسبان معاصرون » طبعة جريدوس ، مدريد ١٩٧٨ ، ص ٥١ . ويشير دامسو ألونصو فى هذه الكلمة إلى المحادثة التى تمت بين شاعر عصر النهضة الأسبانى جار ثيلاسو دى لا فيجا (١٥٠١ — ١٥٣٦) ونافاخيرو قنصل إيطاليا فى ذلك الوقت فى غرناطة أى بعد سقوطها بسنوات قليلة فى يد الملكيين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابلا . وهذه المحادثة هى التى وجهت نظر جارثيلاسو للشعر الجديد الذى استحدثه بترارك فى إيطاليا ودفعه نحو طريق الحداثة واكتشاف وسائل تعبيرية جديدة .

(٤) عن التجديدات التى أحدثتها حركة الموديرنزم فى الشعر الأسبانى انظر كتاب أنطونيو بلانسن « الشعر الصافى الأسبانى » ، طبعة جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٦ صفحات ١٠٢ — ١٠٤ ، وفيها يقول : « فى مناخ مفعم بالصرامة الأكاديمية ، والانغماس فى التقليدية ، واستخدام العروض السهل ذى القوافى الصعبة المفرغة ، جاء روبن داريو فذكر الأسبان بقيمة الكلمات وبالحرية العروضية فى كتابة القصائد . وكان لاكتشاف هذه المجالات والإمكانيات أثر كبير فى تنشيط الذوق ودفعه نحو التعبير الفردى ، الذى لم يكن مع ذلك خالياً من الأخطار ، ولكنه حول الشعر إلى شىء يزيد عن كونه اتحاداً شعورياً داخل قوالب مصنوعة سلفاً . . الخ » .

ازدهار هائلة خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ولهذا نجد أن موضوعات (la temàtica) روبن درايو تتميز بكثرة العناصر الأوربية فيها : حيث نجد بها أساطير قديمة ، وحكايات من العصر الوسيط ، وذكريات من العصر الذهبى ومن الرومانتيكية الفرنسية — كما أن الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والموسيقى قد لعبت دوراً هاماً فى أعمال درايو . وثمة شىء آخر هو أن النسق الشعرى عند داريو مثله فى ذلك مثل أى شاعر أوربى حديث ، له أهمية حاسمة : فالشعر لا يمكن تبريره إلا فى حالة واحدة فقط هى عندما يتحول الشىء الجميل إلى عمل فنى ذى قيمة . ولعل هذا هو الذى جعل داريو يفكر فى أن تجسيد الجمال فى الشكل الشعرى أمر تحدده الموسيقى . ومن ثم فإن دور روبن داريو فى التجديد العروضى فى غاية الأهمية (٥) .

وهذا لايعنى بالطبع أن روبن داريو كان هو الشاعر الوحيد الذى حمل راية تلك الحركة المسماة بالمودير نزم (الحركة الحديثة) ، لكنه كان بالفعل أكثر الجميع لمعاناً وأهمية ، لقد حاول الشاعر لويس ثيرنودا فى كتابه « دراسات حول الشعر(٦) الأسبانى المعاصر » أن يبرهن على أنه خلال السنوات السابقة مباشرة على نشر كتب روبن داريو كان هناك فى إسبانيا عدد من الشعراء من بينهم ما نويل رينا ، وريكاردو خيل ، وسلفادور رويدا ، نجد فى أشعارهم موضوعات وأوزانا ونبرات على نمط ماكان يكتبه شعراء الحركة الحديثة فى أمريكا اللاتينية ، وإن الاختلاف الذى تلمسه أحياناً بين أشعار هؤلاء وأولئك لايعود إلا إلى اختلاف طبيعة الأرض بالنسبة لكل منهم . كما يبرهن لويس ثيرنودا فى هذا الفصل الذى يحمل عنوان

---

(٥) انظر جوستاف سيمان ، « الأساليب الشعرية فى أسبانيا منذ عام ١٩٠٠ » ، دار نشر « جريدوس » ، مدريد ، ١٩٧٣ ، صفحة ٧٦ — ٨٣ .

(٦) لويس ثيرنودا ، « دراسات حول الشعر الأسبانى المعاصر » ، طبعة جوادارام ، مدريد ، ١٩٧٥ ، ص ٥١ .

« المودير نزم وجيل ١٨٩٨ » على أن تأثير روبن داريو على شعراء هذا الجيل قد جاء متأخراً ، بل إنه لم يحدث بشكل عملى ، لأن أشعارهم لم تتغير عما كانت عليه قبل أن تواتيهم الفرصة لقراءة روبن داريو(٧) .

ولـكن لويس ثيرنودا ، فى محاولته استبعاد تأثير روبن داريو على الشعر الأسبانى المعاصر ، يقع من حيث لايدرى فيما اجتمع عليه النقاد ، يقول فى الفصل المذكور إن مؤرخى الأدب الأسبانى بلااستثناء قد أجمعوا على أن الموديرنزم قد أحدثت تأثيراً وتجديداً فى مسار الشعر الأسبانى ، ويعنى بذلك حركة الموديرنزم فى أمريكا اللاتينية . ثم أنه ينبه فى البداية على أن بحثه سوف يقوم على طرح مقالة ما إذا وجد فى أسبانيا قبل حركة الموديرنزم أو أثناءها بعض المحاولات الشعرية الشبيهة بها ، والمختلفة معها فى الوقت نفسه ، وفضلا عن ذلك فإنه يدخل فى تفصيل وجوه التقارب أو الاختلاف الموجودة بين الاتجاهات الجمالية والأدبية فى كل من الموديرنزم وشعراء جيل(٨) ١٨٩٨ . ولعل هذا يؤكد بلا أدنى شك أن روبن داريو كان له دور كبير فى تطور الشعر الأسبانى المعاصر(٩) .

---

(٧) المصدر السابق ص ٥٢ — ٥٣ .

(٨) المصدر السابق ص ٤١ .

(٩) نظراً لأن هذه القضية أصبحت من المسلمات تقريباً فى النقد الأسبانى المعاصر ، فقد حذر بعض النقاد المعاصرين من المبالغة فى الكلام عن هذا الدور التأثيرى لروبن داريو على الشعر الأسبانى . يقول بيثينتى جاووس فى مقدمته لمختارات خوان رامون خمينيث الشعرية ، الطبعة الخامسة ، دار نشر كاتدرا ، مدريد ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢ : « لقد حدثت مبالغة كبيرة فى الحديث عن تأثير الحركة الحديثة على الشعر الأسبانى المعاصر ، وقد رأى لويس ثيرنودا ذلك ونبه إليه . إن كبار الشعراء الأسبان مثل أونامونو وأنطونيو ما تشادو لم يتأثروا بهذه الحركة . فالأول ظل بعيداً عنها تماماً ، بل إنه هو الذى أثر فى روبن داريو فى فترة متأخرة ، لدرجة أنه أى داريو أصبح تدريجياً يكتب على النمط الأسبانى . أما الثانى وهو أنطونيو ما تشادو فلم تؤثر عليه الموديرنزم إلا فى القشور . وفيما يتعلق بخوان رامون خمينيث نجد تأثير الموديرنزم فيه أوضح لكن هذا التأثير تلاشى بسرعة ، فضلا عن أنه لم يظهر فى أفضل أعماله . ثم إن خوان رامون قام بعد ذلك بحركة تجديد تبعه فيها شعراء الجيل التالى له وهو جيل ١٩٢٧ ، الذى سار فى اتجاه جديد تماماً ومغاير لاتجاه الموديرنزم ، وبذلك فإنه لولا خوان رامون ما كان ثمة شىء يقال بالنسبة لتأثير الحركة الحديثة على شعراء أسبانيا » .

خوان رامون وشعراء الحركة الحديثة

قبل أن يلتقى خوان رامون بروبن داريو قرأ له بعض القصائد . وهناك وثيقة غير مطبوعة عثر عليها الناقد برناردو خيكوباتى تؤكد أن القصيدة الأولى التى قرأها الشاعر الشاب خمينيث للشاعر الكبير روبن داريو هى تلك التى تحمل عنوان «قارورة منذورة» (Urna Vativa) التى نشرت تقريباً عام ١٨٩٩ ، وفيها يقول :

على النفاية النضرة أنحت هذه القارورة

إنها طراوة لطيفة فيها خلود دائم الحيوية

يزين نقوش القارورة المنذورة

فى الكوب الذى يحتفظ بندى السماء

ثم قرأ خوان رامون بعد ذلك قصائد « إفريز » و « إلى الملك أوسكار » و « برسيم » ، والقصيدتان الثانية والثالثة نشرتهما « المجلة المصورة الأسبانية — الأمريكية » فى إبريل ومايو عام ١٨٩٩ على التوالى ، كما قرأ خوان رامون قصيدة « أشياء من السيد » التى نشرتها المجلة المذكورة فى شهر مايو من العام التالى ، ثم اكتشف خوان رامون فيما بعد أهم دواوين داريو وهو « أزرق » (Azul) وذلك بعد أن ظل فترة يقرأ الأشعار التالية لهذا الديوان (١٠) ويقلدها .

ولكن أول اتصال مباشر تم بين الشاعر الأندلسى الشاب وبين شاعر نيكاراجوا كان فى ١٣ أبريل عام ١٩٠٠ ، عندما قدم خوان رامون لأول مرة إلى مدريد صباح يوم جمعة شديد المطر ، كان خوان رامون قد استقبل بطاقة بريدية من الشاعر فرانشيسكو فياسبيسا ممهورة أيضاً بتوقيع روبن

---

(١٠) انظر برناردو خيكوباتى ، «شعر خوان رامون خمينيث دار نشر أريل ، برشلونة ١٩٧٣ ، صفحة ٣٦ .

داريو ؛ يخاطبه فيها بالأخ ويدعوه للذهاب إلى مدريد للكفاح معه من أجل المودير نزم ، وقد فرح خوان رامون فرحاً شديداً بهذه الدعوة(١١)، ومن ثم حزم على الفور حقائبه وتوجه إلى مدريد ، كان ينتظره فى محطة أتوتشا فرانشيسكو فياسبيسا وسلفادور رويدا وبرناردوح . دى كاندامو وخوليو بييسبر وعدد آخر من الشعراء الذين لم يكن يعرفهم إلا عن طريق كتاباتهم أو(١٢) صورهم . وقد نزل خوان رامون فى بيت أسرة غرناطية تمت بصلة صداقة لوالديه وكان مقره فى الدور الأخير من البيت رقم ١٦ بالشارع الأكبر بمدريد .

كانت مدريد تشهد فى ذلك الوقت فورة الحركة الحديثة ، وكانت المجالس الأدبية تدور حينئذ حول اسم فيه غير قليل من السحر هو روبن داريو . ولذلك فإن شاعرنا الأندلسى الشاب الذى كان يحس بتعاطف شديد مع هذه الحركة وهو فى قريته المعروفة باسم موجير فى منطقة الأندلس ، أخذ يندمج بقوة فى هذا الجو المثير للعاطفة ، الذى كان يتميز بأنه يدعو الشعراء إلى أن يكون لهم موقف محدد تجاه الفن وتجاه الحياة فى آن واحد .

---

(١١) يذكرنا خوان رامون بهذا الحدث العظيم فى مقاله « الحركة الشعرية الحديثة فى إسبانيا وأمريكا اللاتينية » المنشور ضمن كتابه « العمل الممتع » الطبعة الأولى ، أجيلار ، مدريد – المكسيك – بوينوس أيرس ، ١٩٦١ ، ص ٢٢٣ ، فيقول : « وصلتنى البطاقة موقعة أيضاً من روبن داريو ، روبن داريو !! ياللفرحة ، لقد امتلأ بيتى ذى اللونين الأبيض والأخضر ، امتلأ كله على كبره بمرايا غريبة وبأجنحة سحرية . وأصبح كل شىء وكأنه ينطق باسم روبن داريو : الفناء المرمرى ، وفناء الأزهار ، والأفنية الأخرى ، والسلم ، والسطح ، والمنور ، والشرفة الكبيرة ذات الخمسة عشر متراً . لقد كان بالنسبة لى مثل الشمس القرمزية التى كنت أراها تشرق على فى كل صباح ، وأنا أمتطى حصانى العداء . كان عندى كأنه البياض الخالص أو المعتم لأشجار الصنوبر القريبة من قريتى . أأنا أصبح من شعراء الحركة الحديثة ! ! يا للفرحة ، أنا مدعو للذهاب إلى مدريد من قبل فياسبيسا وروبن داريو ؛ أنا ذو الثانية عشر ربيعاً والعالم لا زال أمامى رحباً ، وأسرتى تحقق لى كل أمنياتى ، وتسمح لى بالذهاب إلى حيث أريد ، ياللجنون ! يا للخبل ! ، يا للفراديس ! ! .

(١٢) انظر فى ذلك كتاب أنطونيو كامبو آمور جونثاليث عن حياة وأعمال خوان رامون خمينيث ص ٤٥ .

كان أتباع الحركة يجتمعون فى بعض الأماكن المفضلة بالعاصمة مثل مقهى « القط الأسود » ومقهى « Lion d, or » ومقهى « Pidowx » . وقد تعرف خوان رامون على كبار أدباء العصر مثل روبن داريو ، وبابى انكلان وبينا بينتى وآثورين وباروخا فى هذه الأماكن ، وظل يتذكر هذه الوقائع حتى فترة متأخرة جداً من(١٣) حياته . وكان أول لقاء بينه وبين داريو فى قهوة Pidowx ، ويذكر خوان رامون أن داريو كان من عادته أن يطلب فى مثل هذه الجلسات أكواباً من الويسكى بالصودا أو كونياك مارتل ماركة الثلاث نجوم ، أما بابى انكلان فى ذلك اللقاء فكان يتلو بعض الأشعار عن البطل الملحمى الأسبانى المسمى بالسيد ، ولأنه كان ألثغ فإن السين عنده كانت تنقلب ثاء . وكان المجتمعون فى الندوة عادة ما يبدون استحسانهم أو استهجانهم لما يقال بكلمات مثل رائع أو(١٤) سخيف .

ولعل الحادثة التى سنرويها فى السطور التالية تدل ، بما لا يدع مجالا للشك : على أن الشاعر الشاب كان منغمساً فى ذلك الوقت انغماساً كاملا فى حميا الحركة الحديثة . يقال إنه عندما وصل إلى مدريد ، كان يحمل معه أشعاره التى كتبها فى قريته وأراد أن يضع لها عنوان « غيوم » (NUBES) وقد قرأها كاملة بعد فترة قليلة من وصوله على فياسبيسا والزملاء الآخرين. ويقول خوان رمون إن أصدقاءه من أتباع الحركة الحديثة طلبوا منه أن يغير عنوان هذه المجموعة من الأشعار ، ويقسمها إلى مجموعتين كل منهما تحمل طابعاً مختلفاً عن الأخرى . وقد اقترح عليه بابى انكلان عنوان « حوريات » (Ninfeas) لإحدى المجموعتين ، واقترح عليه روبن داريو عنوان « أرواح البنفسج » (Almas de Violeta) للمجموعة الأخرى . أما فرانشيسكو فياسبيسا ، الصديق الذى لم يكن يفارقه فى تلك الأيام فقد كتب له قطعة من

---

(١٣) انظر خوان رامون خمينيث ، « التيار اللا نهائى » ، أجيلار ، مدريد ، ١٩٦١ ، ص ٦٣ — ٧٥ .

(١٤) انظر فى ذلك جارثيلا بالا و دى تيمس ، « حياة خوان رامون خمينيث وأعماله » ، جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٤ ، ص ١٣١ .

النثر الرمزى ، ضمنها خوان رامون كتاب «أرواح البنفسج» ، وكانت هذه بمثابة هدية ود ومحبة من فياسبيسا تجاه صديقه خوان رامون ، حتى يجتمع قلم الاثنين فى صفحات عاطفية تربطها أرواح البنفسج ، على حسب تعبير الشاعر خوان رامون فيما بعد(١٥) .

علاقة وثيقة مع روبن داريو

ارتبط خوان رامون كما رأينا بعلاقات وثيقة مع شعراء وكتاب «الحركة الحديثة» ونذكر منهم على سبيل المثال الأسبانى سلفادور (١٦) رويدا الذى كان له حتى عام ١٨٩٩ حوالى ستة عشر كتاباً من الشعر منشوراً . وكان له تأثير على خوان رامون الشاعر الشاب فيما يتعلق باستخدام الألوان الشعرية .

وقد قرأ خوان رامون بعض أعمال رويدا ، فضلا عن أن الشاعر نفسه أهدى إليه ديوان «نقوش على الصدف» Camafeos الذى نشر فى إشبيلية عام ١٨٩٧ . وتقول الناقدة جارثيلا بالاو دى نيميس إن أشعار «نقوش على الصدف» قد أثرت عليه بجمالها فى استخدام الألوان وجدتها وهى أشياء كانت تميز الحركة الحديثة . ويقول خوان رامون نفسه إن هذه الأشعار ظلت تتردد فى مخيلته . ولكن الناقدة المذكورة تضيف بأن سلفادور رويداً فى

(١٥) ذكر هذه الحادثة فرانثيسكو جارفياس فى مقدمته للأعمال الكاملة لخوان رامون خيمينيث ، الجزء الخاص بالأعمال الأولى ، ص ٢١ .

(١٦) كتب لويس ثيرانودا فى كتابه السالف الذكر ص ٥٥ مقيماً دور الشعراء الأسبان وبالأخص سلفادور رويدا فى حركة الموديرنزم ، فقال : «ما هى القيمة الحقيقية التى تمخضت عنهم ؟ ؛ إذا تصفحنا الأشعار الكاملة لسلفادور رويدا (١٩١١) نلاحظ أنها تستحدث نبرة جديدة فى شعرنا الغنائى ، بالرغم من أنها لا تزيد على البدء بالخطوة الأولى ولا شىء غير ذلك ؛ إنها نوع من الشعر يحس تجاهه القراء بإعجاب غريزى وهو نوع من الشعر لم يكن غريباً على أدبنا الحديث منذ ثوريلا حتى ميجل إرنانديث ؛ بالرغم من أن ثوريلا كان يعرف على الأقل كيف يسيطر على اللغة ، وهو أمر يفتقر إليه الشعراء الآخرون الذين يكتبون هذا النوع من الشعر» .

مجمرعه لم يعجب الشاعر الشاب خوان رامون خاصة إذا قارناه بآخرين مثل الشاعرة روساليا دى كاسترو أو الشاعر فبر داجار اللذين كان تأثيرهما عليه يضاهى تأثير (١٧) روبن داريو .

وبالإضافة إلى سلفادور رويداً رأينا كيف كان خوان رامون مرتبطا بصلة صـداقة قوية مع فرانشيسكو فياسبيسا ، الذى تبادل معه الرسائل قبل قدومه إلى مدريد . وقد أرسل له فياسبيسا كتابه « معارك » Luchas الصادر عام ١٨٩٩ ، الذى كان يبدو متأثراً بشعراء أمريكا اللاتينية وبالشاعرين سلفادور رويدا ، ودياث مارانيون . كان فياسبيسا ينادى خوان رامون بكلمة أخى ، وهو الذى طلب منه — كما ذكرنا من قبـل — الذهاب إلى مدريد للكفاح معه فى سبيل الموديرنزم .

وقد أقام خوان رامون صـلات حميمة أخرى من بعض الشعراء الآخرين من أتباع الحركة الحديثة ، كما تأثر أيضا ببعضهم ، ولكن صلته برائد الحركة روبن داريو تستحق منا مزيداً من الاهتمام ، لأن هذه الصلة التى جمعت بين الشاعر النيكاراجوى الكبير والشاعر الأندلسى الشاب الذى أصبح من أعظم الشعراء فيما بعـد كان لها أثر كبير فى تطور الشـعر الأسبانى المعاصر . يقول الناقد النمسوى جوستاف سيبمان : « لقد تركت الحركة الحديثة فى خوان رامون أثراً كبيراً محملا بإبداعات مستقبلية . وقد عرفت الصلة الحميمة . التى ربطت بينه وبين داريو بواسطة المراسلات الكثيرة التى تمت بينهما من الفترة من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ . وليس ثمة شك فى أن كل من الشاعرين كان يكن إعجاباً (١٨) للآخر » .

وقد بدأت الصلة بين الشاعرين فور وصـول خوان رامون إلى مدريد . كان صديقه الذى لا يفارقه وهو فياسبيسا يأخذه من وقت لآخر إلى البيت الذى كان يقيم فيه درايو بشارع الماركيز دى سانتا آنا مع عشيقته

(١٧) ج . بالاو دى نيميس ، المصدر المذكور ص ١٠٢ .

(١٨) جوستاف سيبمان ، المصدر المذكور ، ص ١١٢ .

فرانشيسكا سانشز . وكانا يجدان الشاعر النيكاراجوى جالسا فى الغالب على السرير مرتديا قميصاً أو سترة مزركشة، وفوق رأسه القبعة وأمامه طاولة يكتب عليها ، والشراب لا يكاد(١٩) يفارقه .

وهذه الصلة بين الشاعرين أخذت تزداد توثقا فى السنوات التالية من خلال المراسلات التى تمت بينهما ، على الرغم من أن خوان رامون فى تلك الفترة بدأ يبتعد عن مجال تأثير الحركة الحديثة . وقد بدأت المراسلة بين الاثنين عندما أصدر خوان رامون مجلة هيليوس (٢٠) Helios . فقد كتب الشاعر إلى روبن داريو ، الذى كان يعيش فى ذاك الحين فى باريس ، يطلب منه أن يتعاون معه بالكتابة فى المجلة ، كما أحاطه علما بالأزمة الصحية التى كان يتعرض لها ، ورد عليه روبن داريو بالنصح والتشجيع ، وحكى له بعض أسراره الخاصة . ومع أن خوان رامون لم يكن يحاول فى ذلك الوقت تقليد الشاعر الكبير ، إلا أنه كان مقتنعا تماما بتفوق داريو على كل شعراء اللغة الأسبانية الآخرين ، كان معجباً بحساسيته الفنية فى شعره ، وقرب أعماله من نفس الإنسان .

كان يتعاون مع رامون فى إصـــدار مجلة « هيليوس » كبار شعراء العصر وكتابه مثل الأخوين ماتشارو ، وسلفادرر رويدا ، وآثورين ورويسينيول ، وبيريث دى أيالا ، وسواهم . وقـــد كتب خوان لداريو يخبره بأن « هيليوس » مجلة جادة ودقيقه تشـــبه على نحو ما مجلة « Mercure de France » وهى شهرية تصدر فى حوالى ١٥٠ صفحة من الطباعة الجيدة . قال له خوان رامون : « إن تكاليف المجلة تقع على عاتقنا ؛ ومن ثم فإنى أؤكد لك أنها سوف تعيش لفترة طويلة ؛ إنها شىء ناضج

---

(١٩) لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر خوان رامون خمينيث ، « العمل الممتع » ، ص ٢١٨ — ٢٣٥ .

(٢٠) ظهر العدد الأول من هذه المجلة فى أبريل عام ١٩٠٣ ، وعنه قال روبن داريو فى خطاب أرسله من باريس لخوان رامون فى ١٢ أبريل سنة ١٩٠٣ . « إن هيليوس مجلة رائعة » .

ومحسوب جيداً . لا تخرج منها بربح مادى ، سوف نجعل منها مجلة للغذاء الأحلام ، وسنعمل من أجل الحصول على لذة العمل الكبيرة . وسأشكرك كثيراً — والكلام مازال لخوان رامون — إذا تفضلت بإرسال أى شىء لنا مما تكتبه أو مكتوب لديك سواء كان من الشعر أو النثر . . ثم نرجو أن ترخص لنا سيادتك فى أن ننقل بعض الرسائل أو فقرات من الرسائل التى تكتبها لمجلة « الأمة »(٢١) ، (Nacién) .

لكن روبن داريو لم يرد على الشاعر الشاب بما يرضيه ، فقد كتب إليه منبها على أن الشعراء لهم أيضاً الحق فى أن يعيشوا ، ومن ثم فإنه لابد لهم من الحصول على مقابل مادى لما ينشرون من إنتاج أدبى فى المجلات . ورد خوان رامون على ذلك برسالة رقيقة قال فيها لأستاذه : « من الطبيعى أن المجلة لا تستطيع الآن دفع مكافأة ، وبالأخص للأعمال المختارة ، وليتها تستطيع مواصلة الإنفاق على صدورها نفسه أو على الأقل تكلفنا كلفة بسيطة . إن بينا ببنتى وبابى إنكلان وسواهما يتعاونون معنا مجانا ، بالاضافة إلى أننا نحن الشباب سوف نبذل أقصى الجهد فى العمل ، وسنترجم كثيرا عن الألمانية والانجليزية . أما الأصول الفرنسية فلن تترجم . وهكذا فإن الدفع لك لن يكلفنا الكثير ويمكن أن ندفع لك بثمن عال جدا ، ولكن الأخرين سوف يرغبون حينئذ فى أن يدفع لهم أيضاً ومن هنا تولد المجلة ميته ، لأنه بالرغم من أننا نملك الارادة القوية واستبعدنا كل المصروفات الزائدة ، إلا أننا لسنا أغنياء ، على الأقل فى الوقت الحالى . لأن علينا أن ندفع أشياء كثيرة مقدما مثل الورق والغلاف ورءوس الموضوعات والاعلانات . . الخ ولعل سيادتك تقول : فلماذا إذن توجهت بالطلب إلى ؟ هل سأعمل لمجرد اللذة ؟ حقا يا أستاذى العزيز ، أنت محق فى سؤالك.. معذرة . ومع ذلك فإننا إذا استطعنا أن ندفع من المجلة فى خلال ثلاثة أشهر ، أو أربعة فسوف نهرع إليك من جديد ، ونطلب تعاونك معنا . وأنا أنقل

(٢١) ذكر هذا الخطاب فرانشيسكو جارفياس فى مقدمته للأعمال الكاملة ، الكتب الأولى ص ٣٢ .

إليك هذا الكلام بتفويض من زملائى الخمسة ، ومن بينهم أغسطين كيرول ومار تينيث سيرا ورامون بيريث دى أيالا ، والأخير شاعر يتمتع بموهبة جيدة وثقافة عالية . والآن أتحدث إليك نيابة عن نفسى فقط ، فأقول لك : بما أنى أرغب فى أن تتعاون معنا بأى شكل ، فى مكان متقدم ، لأنى أعتقد أنك أعظم شاعر يكتب باللغة الاسبانية حاليا ، وأنك متفوق على الجميع ، بالرغم من أنى لم ألتق بك إلا لأيام معدودة ، لذلك فإنى أبعث إليك بأطيب التحيات وأخبرك بأنى سوف أعمل جاهدا مع أصدقائى فلعلنا فى خلال فترة قصيرة نستطيع أن نكلفك بأعمال مقابل مكافأة مجزية يا شاعرى العزيز . وإن غدا لناظره قريب (٢٢) » .

ولا شك أن هذه الرسالة تدل دلالة أكيدة على أن خوان رامون كان يكن لأستاذه الكبير روبن داريو مشاعر طيبة ، كما أنه يعترف فى الرسالة بأستاذيته لكل شعراء جيله . وبالطبع فإن هذه الكلمات من خوان رامون لم تكن مجرد رأى خاص به ، وإنما يعبر بها عن مشاعر جيل كامل من الشعراء تجاه مؤسس الحركة الحديثة فى الشعر الغنائى لكل العالم المتحدث بالاسبانية ، والتى خطت بالشعر خطوات كبيرة إلى الإمام ، وإن كانت لم تبلغ قامة الشعر الأوربى (٢٣) الحديث فى بعض البلاد الأوربية الأخرى ، وهذه هى المهمة التى استكملها خوان رامون ومن بعده شعراء جيل ١٩٢٧ .

---

(٢٢) فرانشيسكو جارفياس فى مقدمته للأعمال الكاملة ص ٣٢ .

(٢٣) فى هذا المعنى أنظر ما كتبه الناقد جوستاف سيبمان من ص ٨٨ إلى ص ١١٧ فى كتابه المذكور حيث يشرح نقاط الاتفاق والخلاف بين الحركة الحديثة فى أسبانيا وبين الشعر الأوربى الحديث . وفيما يتعلق بدور روبن داريو يقول : بهذا التباعد الواعد عن الواقع وهذا الاتجاه المتزايد نحو استقلالية الشاعر ، أصبح داريو بلا شك أحد الطلائع المبكرة ، ولكنه لم يكد يكون مبتدئاً فى مجال وصل الشعر الأسبانى بالشعر الأوربى الحديث . لقد تناولنا من قبل إلى أى مدى يستحق داريو أن يطلق عليه مجدد الشعر الأسبانى . والآن نرى أنه لم يقم بعملية إحياء فقط ، وإنما سبق زمنه بخطوة ، ومن ثم فقد ظل بدون أتباع . وهذه دلالة أخرى على علو درجة هذا الشاعر . وهناك رأى مشابه للويس ثيرانودا ذكره فى كتابه « دراسات حول الشعر الأسبانى المعاصر » يقول فيه : حاول أحد نقاد الحركة الحديثة أن يسوى بين هذه الحركة وبين الرمزية ، وهى تسوية خاطئة من جميع وجهات النظر . فالحركة الحديثة ، دون أن نناقش الآن ما إذا كانت أدنى من الرمزية أم لا ، انطلقت من الرومنتيكية الفرنسية ، ثم مرت بالبرناسية ، لكنها توقفت بالتحديد عند النقطة التى بدأت منها الرمزية » .

ويقول خوان رامون فى محادثاته مع الناقد ريكاردو جيون : « لقد أثر روبن داريو علينا ، وكان تأثيره فى البداية نافعا لنا ، ولكن كان لتراثنا التأثير الأكبر على جيلنا ، لدرجة أن بعض الأشعار التى كتبت فى بعض بحور الشعر المنسوبة إلى داريو عدت لكتابتها مرة أخرى بالرومانث(romance) عندما ذهبت إلى بوردو (فرنسا) . ولم تكن إعادة الكتابة مجرد تدبير ولكنها كانت ضرورية . لقد واصلنا الطريق المنطقى ، وكان داريو ، المعجب الكبير باسبانيا ، قد سن لنا فيها شيئا جيدا (٢٤) » .

ومما يدل على قوة العلاقة بين الشاب خوان رامون والشاعر النيكاراجوى بالإضافة إلى ماذكرناه آنفا ، هو أن روبن داريو قد أرسل من باريس حوالى عام ١٩٠٠ قصيدة لخوان رامون لابد وأنها جعلته فى غاية السرور .

تقول القصيدة : —

هل الدرع لديك ، ياصديقى الشاب ، أصبح معداً
كى تبـدأ فى شجاعة المعـركة الإلهيـة ؟
وهل رأيت كيف يتحمل معدن فكرتك
وحشية الطعنة وثقـل الهـراوة ؟
وهل تحس أنك من دم الجنس الشفاف
الذى يخلق الحياة من أرقام فيثاغورس ؟
وكيف تصطـاد نمور الشر الداميـة
وكأنك هرقل الجبار يصارع أسد نيميا ؟
هل تؤثر فيك زرقة ليـل سـاج ؟
وهل تسمع فى تأمل رنين الجـرس
عندما تصلى الروح صلاة التبشير عند المساء

(٢٤) ريكاردو جيون : « محادثات مع خوان رامون خمينيث» ، دار نشر تاوروس مدريد ، ١٩٥٨ ، ص ٥٦ .

وهل يقوم قلبك بتفسير الأصوات المخفضة ؟
تابع ، إذن ، اتجاهك فى الحب . فإنك شاعر
وليلفك الجمال بالضــوء وليحفظك الله

وهذه القصيدة(٢٥) كانت بمثابة تشجيع للشاعر الشاب خوان رامون ، وكان فى ذلك الوقت أحوج ما يكون إلى تشجيع كبار الكتاب والأدباء .

الموديرنزم فى أعمال خوان رامون :

ظهرت خصائص الحركة الحديثة بقوة فى الكتابين الأولين اللذين أصدرهما خوان رامون وهما « حوريات » (Ninfeas) و « أرواح البنفسج » (Almas de violeta) . وقد نشر الكتابان عام ١٩٠٠ ، عندماكان الشاعر قد غادر مدريد وعاد إلى قريته موجير فى منطقة الأندلس. ويقول فرنشيسكو جارفياس أحد نقاد خوان رامون : « لعل أهم خصائص الحركة الحديثة البارزة فى هذين الكتابين هى تلوين الإحساس والتعقيبين اللذين كتبهما للشاعر أستاذه روبن داريو وصديقه فياسبيسا(٢٦) . أما فياسبيسا فقد قال فى تعقيبه المذكور : « إن الاتجاهات الأدبية الحديثة تجذب يوماً بعد يوم عدداً كبيراً من الأرواح المتحمسة . وبالرغم من أننا لا نعدم وجود بعض الاتجاهات المسكينة التى تخصى شخصيتها كى تصبح مجموعة من الخصيان ضمن حريم الشيوخ العاجزين ، بالرغم من ذلك فإن الشباب ، الشباب المكافح الواحد يتجمع حول العلم الجديد ، عازمين على غزو الاتجاه الأمثل فى جد ومثابرة . إن الفن الجديد متحرر وكريم ، وكونى . إنه يجمع مميزات الشباب ونقائصهم . وهو خالد بالطبع ، صوفى بالوراثة ، وثنى بالمزاج(٢٧) » .

---

(٢٥) هذه القصيدة منشورة فى مقدمة ديوان خوان رامون الأول « حوريات » . انظر الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٤٦٤ .

(٢٦) فرانشيسكوجارفياس ، مقدمة الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٢٢ .

(٢٧) مقدمة فياسبيسا لديوان « أرواح البنفسج » ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ص ١٥١٧ .

ومن عنوان هذين الكتابين نستنتج الطابع الحديث . فى ذالك الوقت كان تلوين العبارة يمثل أكثر الأشياء حداثة فى الشعر الأسبانى ، ولهذا فإن أشعاره الأولى التى كان يريد أن يطلق عليها عنوان « سحب » (Nubes) قد قسمت — كما ذكرنا — إلى كتابين أو ديوانين ، أحدهما يحمل اللون البنفسجى وهو « أرواح البنفسج » ، والثانى يحمل اللون الأخضر وهو « حوريات » . وقد اشتمل الأول على عشرين قصيدة ، والثانى على ثلاث وثلاثين . والموضوعات التى تدور حولها أبيات هذين الكتابين هى الحب ، والحياة ، والموت ولعل أكبر القصائد تأثراً بروبن داريو فى ديوان « حوريات » هى قصيدة « شذا » (Perfume) ، والتى يقول فيها :

آه أيتها الورود ، أيتها الأزهار ، أيتها السنابل ، أيها الياسمين !
آه أيتها الزهور العذراء بالحدائق المنعشة ؛
أعطوا للأزرق الهادىء أغنيتكم الصافية . . . ،
ولتتشابك نورياتكم . . . ، وفى باقة مثلجة ،
طوقوا الجبهة النبيلة لزهرة متجردة . . . ،
وغطوا بالقبلات البيضاء قلبها الأبيض !

فى هذه الأبيات يصل خوان رامون إلى التعبير المناسب اللطيف ، ونلاحظ أنه لم يتوصل بعد إلى ما يسمى باستبطان المشاعر ، كما حدث فيما بعد فى قصائده عن الطبيعة . ولعل السبب فى ذلك هو تأثره الشديد فى هذه الفترة بالموديرنزم ، وكانت هذه الحركة تهتم أكثر بالشكل وبالأحاسيس(٢٨) الخارجية .

---

(٢٨) فى هذا يقول بدرو ساليناس فى كتابه « الأدب الأسبانى فى القرن العشرين » ص ١٦ : « إن الحركة الحديثة التى انتشرت بقوة فى إسبانيا متمثلة فى روبن داريو وكتابه « نثريات دنيوية » كانت من أدب الحواس ، حيث تنبعث من جاذبية حسية ، مغلفة بأشعة كونية . كانت هذه الحركة تندفع خلف النجاح الذى وجدته فى الرنين والشكل . ولم يحدث —

لكن النغمة السائدة على امتداد الكتاب هي نغمة الحزن : فالشفتان لا توصفان بالابتسام وإنما بالزبد ، والليل لا يوصف بما فيه من نجوم وإنما بأنه خجول هياب . إنها أبيات حزينة تتناقض مع اتجاهات البهجة التي كانت سائدة في تلك الفترة . وفي هذا يقول فرانشيسكو جارفياس : « إن كتاب « حوريات » لخوان رامون خمينيث يشتمل على حزن غنائي واعد ، يرد ضمن مجموعة كبيرة من الذكريات ، والنشوة والنعاس ، والمقابر ، والخريف ، والأوهام ، وانغام الحزن . ولعل هذا كان يجعل البرناسية التي تعلمها من داريو تبدو زائفة ، وكأنه أتى بها لمجرد الزخرفة . وذلك في مثل قوله(٢٩) :

في روح النبات ، لعله الربيع سيصبح . . . ،
بكارة متضـــوعة لها انسجـــام شاحب
وقد ولدت الأزهار من قلبها الغجري . . .

وفي كتاب « أرواح البنفسج » نجد قصائد ذاتية ، وجدانية تعبر عن حالات النفس مثل قصيدة « سوداء » (الأعمال الكاملة ص ١٥٣٠) أو قصائد تشتمل على مشاعر استبطانية مستقاة من المناظر الطبيعية في قرية الشاعر ، مثل قصيدة « مرة » (الأعمال الكاملة ص ١٥٢٦) . والكتاب مليء بمشاهد حزينة مرت أمام عيني الشاعر . ونجد فيه أيضاً ذكريات عاطفية مثلما نجد في الكتاب الآخر « حوريات » ، كما تكثر كلمات الرثاء مثل المقابر والحفر والتوابيت . . الخ . وكثير من القصائد تحمل عناوين حزينة ، مثل « الحزن الربيعي » ، و « مقبرة الأطفال » و « حزين » الخ . ويرى فرانشيسكو فياسبيسا صديق الشاعر أن الشاب خوان رامون خمينيث يأتي على

= أبداً أن حسبت الكلمات الأسبانية بسعادة مشوبة بالألوان ، أو جاءت هذه الكلمات محملة بإشعاعات وأشياء تبهر البصر مثلما حدث في أشعار داريو الرائعة . لقد كان أدبه يختلط في فرح مع العالم الخارجي ، أي أنه كان يتجه بجماعه نحو الخارج » .

(٢٩) انظر فرانشيسكو جارفياس ، « المقدمة المذكورة » ص ٢٣ .

وأس الشباب المتحمسين للحركة الجديدة كما يتضح من الكتاب الذى نحن بصدده ، وأنه هو شاعر الأحلام المبهمة . إنه لونجرين الجديد الذى يوجه بجعة الثلج نحو شواطىء تول البعيدة المسحورة . لقد حرق هذا الشاب قلبه فى أتون موقد(٣٠) المثال .

وثمة رأى للناقدة جارثيلا بالاو دى نيميس عن كتابى « حوزيات » و « أرواح البنفسج » يستوجب الذكر . ذلك أنها ترى أنه مع اتصال الشاب خوان رامون بحركة الموديرنزم ، أخذت الكلمات التى كانت تعبر من قبل عن حزنه تحتل مرتبة ثانية فى قاموسه الشعرى والنفسى . ولذلك فإن المفردات الحسية التى أخذها عن الموديرنزم قد أمدته بأوصاف ومسميات مبالغ فيها حتى تبدو أحيانا وكأنها فى حالة احتضار . إن سيادة الجانب الشكلى الذى أخذه عن روبن داريو حال بينه وبين المحافظة على تناغم الشكل مع المضمون، وهذا يتطلب قبل أن يظهر الشكل أن تكون الحساسية التى تؤدى إلى ظهوره بشكل جيد موجودة . وبما أن خوان رامون فى ذلك الوقت كان يخطىء الوصول إلى مضمون الاتجاه الشعرى للحركة الحديثة ، فقد حاول أن يقلد شكلا لم يكن يستوعبه استيعابا كاملا . وبهذا ابتعد عن شعره الطبيعى ، وأخذ يكتب قصائد مصطنعة كانت الأوصاف المفضلة فيها من قبيل مؤلم ، مبلك ، حزين ، متنهد ، محتضر ، مصدر أنين ، صامت ، محموم ، هائج ، داعر ، مقصوف ، مختل الأعصاب ، منتفخ ، بض ، فظيع ، متجمد ، ضعيف ، مريع (٣١) ... الخ

وهذا يتفق مع ما ذكره خوان رامون نفسه بصدد حديثه عن صديقه فياسبيسا فى كتابه « التيار اللانهائى » قال : لقد كان فياسبيسا مثل كثير من الشعراء اليوم يمر بالشعر وكأنه فى عمى عنه . كان من أتباع الحركة الحديثة ، لكنه لم يستوعب إطلاقا ماهية هذه الحركة ، ولا ما الذى يدخل فيها أو

(٣٠) انظر مقدمة فياسبيسا لهذا الكتاب . الأعمال الكاملة ص ١٥١٧ .

(٣١) جارثيلا بالاو دى نيميس ، المصدر المذكور ص ١٤٥ — ١٤٦ .

الذى يخرج عنها ، ولذلك فقد كان هو الوحيد من بيننا جميعاً الذى ظل وفيا لهذه الحركة حتى النهاية (٣٢) . وقد أشار خوان رامون إلى أن فياسبيسا فى آخر مقال كتبه كان هو نفسه فياسبيسا فيما كتبه عام ١٨٩٩ ، أى أنه لم يتغير قيد أنملة . وهذا يعنى أن خوان رامون هو الآخر لم يفهم الحركة الحديثة على حقيقتها فى شبابه الأول . وإن كان لم يتأخر كثيرا فى اكتشاف طريقه الشعر الحقيقى . ولهذا فإن ناشرى أشعاره الأولى فكروا ، فى البداية ، فى حذف هذين الكتابين وهما « حوريات » و « أرواح البنفسج » ، لأنهما مجرد بداية شعرية ، فضلا عن أن أفضل مانشر فيهما من قصائد قد ضمن فيما بعد ، مع بعض التغييرات الطفيفة ، فى كتابه « قوافى » (Rimas) ولكن هذا ، على أية حال ، لو حدث لكان فيه إنكار غير محمود لهذه القصائد الأولية ، التى تمثل رغم كل شىء ، البدايات التى نستطيع أن ندرس من خلالها مراحل تطور الشاعر . وإن كان الشاعر نفسه لم يكن يرتاح كثيرا لهذه القصائد ، ولهذا لم يضمن مختاراته الشعرية الثانية كثيرا منها بل إنه اختار منها قصائد محدودة جدا وضعها جميعا تحت عنوان « الأشعار الأولى » .

أما الكتاب الثالث لخوان رامون فهو « قوافى » ، وقد نشره عام ١٩٠٢ ، وعنوان الـكتاب نفسه يدل على تأثر الشاعر بشاعر أندلسى آخر من القرن التاسع عشر هو جوستافو أدولفو بيكر . وابتداء من ذلك الوقت أخذ خوان رامون يدرك أبعاد إبداعه الشعرى . وكانت حياة الشاعر خلال السنتين اللتين انقضيتا منذ أن نشر ديوانيه الأولين حتى إصدار الديوان الثالث عبارة عن عملية تحول رئيسية ، وذلك بسبب حدثين يتصلان ببعضهما اتصالا وثيقاً وهماً : موت والده فى اللحظة التى كان فيهـا خوان رامون موجودا بالمنزل ، مما سبب له آثاراً ضارة ، والحدث الثانى هو رحلته إلى فرنسا بعدذلك بأشهر قليلة ، وإقامته فى مصحة كستيل داندورت فى قرية

---

(٣٢) انظر خوان رامون خمينيث ، « ذكريات من بدايات فياسبيسا » ضمن كتاب التيار اللانهائى ص ٧٢ .

لوبوسكا التابعة لمدينة بوردو . وهناك فى هذه المصحة كتب قصائد «قوافى» ثم نشره فى العام التالى بعد عودته إلى إسبانيا .

وفى فرنسا بدأ الشاعر يقرأ الرمزيين الفرنسيين ، وبالأخص بول فرلين ومالارميه ورمبو . وإلى جانب هذا التأثر بالرمزيين الفرنسيين كانت هناك دائرة أخرى تجذب اهتمام الشاعر ، وتتمثل فى أشعار بيكر ، وفى التراث الشعرى ذى الجذور العريقة فى إسبانيا . ومن ثم فإن خوان رامون — كما يتضح من قصائد « قوافى » أخذ فى الابتعاد عن الحركة الحديثة ، متوجها هذه المرة نحو أصالته كشاعر إسبانى . وفى هذا الكتاب يعود خوان رامون فينشر — كما ذكرنا — بعض القصـائد التى وردت فى « حوريات » و « أرواح البنفسج » ونلاحظ فى قصائد هذا الكتاب خفة التعبير ، وميله إلى الغزل ، وهما أمران اشتهر بهما الشاعر الإشبيلى بيكر ، وإن كانا — بالطبع — عند خوان رامون ينمان عن شاعر فى بداية الطريق .

وهكذا نجد أن تأثير روبن داريو على خوان رامون — وأقصد بذلك التأثير الكاسح — قد استمر لفترة قليلة جداً . وإلى هذا يشير خوان رامون فى محادثاته مع الناقد ريكاردو جيون فيقول : « إن تأثير روبن داريو علينا كان موجوداً ، ولكنه استمر فترة قصيرة . أما فى أمريكا اللاتينية فقد استمر لفترة طويلة بعد ذلك . لعل هذا يعود إلى أن داريو لم يكن له تراث هنا (أى فى إسبانيا) ، أعنى تراثاً خاصاً ، لأن كتاب هذه القارة لديهم تراث مشترك إسبانى — فرنسى . لقد أثر فيكتور هوجو كثيراً على المدرسة التى تحمل اسم «الشعراء المدنيون» ،وهى مدرسة واسعة الانتشار فى أمريكا الجنوبية(٣٣) » .

ولكن قبل أن نمضى فى تحليلنا لهذه الظاهرة فى أعمال خوان رامون نريد أن نتوقف قليلا لدراسة مفهوم الحركة الحديثة عند الشاعر الإسبانى ونقاط الاتفاق أو الخلاف بينه وبين أستاذه روبن داريو .

---

(٣٣) ريكاردو جيون ، محادثات مع خوان رامون ، ص ٥٣ .

بين خوان رامون وروبن داريو

بالرغم من أن خوان رامون ، فى سنواته الأولى ، لم يستوعب بالكامل — كما أسلفنا — ماهية الحركة الحديثة ، إلا أنه يبدو أنه هذا الشاعر الشاب لم يكن كثير التحمس لهذه الحركة ، بل كانت تقف بينه وبينها بعض اعتراضاته الخاصة عليها ، وبعض التحفظات حول قيمتها. وإلى هذا يشير خوان رامون فى كتابه « أسبان فى عوالم ثلاثة » قائلا : مع أن داريو كان أميل إلى الطريقة الفرنسية على نمط الرمزية ، فإن نغمته الهندية — الأسبانية البدائية فى أفضل أشعاره وأكثرها ثراء هى التى كانت تجذبنى — لقد أحسست فيها بقيمة داخلية عالية ، وبرؤية خلابة ، وكأنها عملية نمو سيكولوجى ، وذلك فى مثل « مناظر من القلب » ، أو كأنها عملية نمو ميتا فيزيقى فى مثل « مناظر من الذهن » ، ولكن حورياته الغربية ، وشخوصه الإغريقية والرومانية ، وفرسانه المنبعثة من تغاليف العصر الذهبى ، لم تغزونى على الإطلاق . إن الحركة الحديثة بالنسبة لى كانت تعنى تجديداً مختلفاً ، وحرية(٣٤) داخلية » .

وفى الكلمات الأخيرة يكمن الفرق الجوهرى بين المودير نزم عند روبن داريو والمودير نزم فى رأى خوان رامون خمينيث : فالشاعر النيكاراجوى كان أكثر اتصالا بالشكل الخارجى ، وكان يستخدم الجمال الشكلى ببراعة منقطعة النظير ، لدرجة أنه لا أحد من أتباعه استطاع أن يجاريه فى هذا المضمار ، أما الشاعر الأسبانى فكان أكثر وجدانية ، وقد استطاع أن يحول الجمال إلى أحاسيس داخل النفس . وهذا الاتجاه يمكن أن نلاحظه — بشكل طفيف — فى أشعاره الأولى ذات النزعة الحديثة (الموديرنزم) . ففى قصيدته التى تحمل عنوان « حزن ربيعى » من ديوان » قوافى « ، يقول :

إنى أنطوى على حزن
داخل روحى
وعنـدى رغبـات فى

---

(٣٤) انظر خوان رامون خمينيث ، « أسبان من عوالم ثلاثة » ص ٣٤ .

أن أغرق فى بحر دموعى
لقد بقيت وحدى
ورحل ذلك الملاك الذى كان يواسينى
ياله من جميل هذا المساء
ربيع جميل ، ربيع ساحر
شمسك الساطعة ، سماؤك الصافية وأزهارك الشذية
كلها تغمر قلبى بأشواق حزينة
إنى أود أن أذهب معك
أود أن أراك ياروح روحى

(الأعمال الكاملة ، ص ١٣٧)

والنزعة الوجدانية فى هذه القصيدة سوف تنمو يوماً بعد يوم فى أعمال خوان رامون حتى يصبح أكثر شعراء أسبانيا وجدانية فى تاريخ الشعر الأسبانى كله .

ثمة نقطة اختلاف أخرى بين روبن داريو وخوان رامون خمينيث هى أن خوان رامون والشعراء الأسبان عامة مثل بيكر وروساليا دى كاسترو وأونامونو وأنطونيو ما تشادو كانوا أكثر اهتماماً بالطبع الشعبى فى الشعر الأسبانى . وهذا الموقف يتعارض بالطبع مع اتجاه داريو الذى كان شغوفاً باقتناص الجانب الأرستقراطى للجمال ، واحتقار الجانب العامى ، وذلك كما ذكر هو نفسه فى مقدمة ديوانه « أغانى الحياة(٣٥) والأمل » .

إن خوان رامون الأندلسى المرتبط بأرضه الجميلة وبقريته الأندلسية موجير حتى آخر لحظة فى حياته كان شديد الحساسية تجاه العنصر الشعبى . فنى صباه كان يحس بميل شديد تجاه القصائد الشعبية ROM AN CERO وقد

(٣٥) انظر فى ذلك بيدرو ساليناس ، « الأدب الأسبانى فى القرن العشرين » ص ١٩ .

عرف وهو فى هذه الفترة المبكرة من حياته أعمال المسرحى لوبى دى‌فيجا والشاعر الإشبيلى جوستافو أدولفو بيكر والشاعرة روساليا دى‌كاسترو وترجم عمل الأخيرة المشهور وهو « أوراق جديدة » (Follas Novas) عن اللغة الجليقية ، ولهذا فإنه من المألوف جداً أن نجد فى ديوانه المبكر « أوراق البنفسج » قصائد ذات طابع شعبى وسط قصائده الأخرى المغلفة بالطابع الحديث « المودير نزم » . ففى قصيدة « غنائيات » مثلا نقرأ هذه الأبيات :

إن شواهد المقابر

تبدو وكأنها صامتة

لكن صمتها الحزين

كم تفهمه الروح جيداً ! (٣٦)

وقد أخذ هذا الطابع الشعبى ينمو فى أعماله ، لدرجة أن الشاعر استخدم بحر الرومانث الشعبى كثيراً فى قصائده ، مما أضفى عليه قيمة جديدة نظراً لأنه استخدمه فى التعبير عن عواطف فى غاية الشفافية والصفاء .وقد جاءت تعبيراته فى كثير من الأحيان متسمة بالوضوح والبساطة مثلما نجد الأبيات التالية من قصيدة كتبها عام ١٩٠١ ثم ضمنها فيما بعد بدون أى تغيير فى مختاراته الثانية(٣٧) والثالثة . تقول الأبيات :

لقد دهشت من سور

الحديقة الصحراوية القديمة

كل شىء يبدو غارقاً

فى حلم الأشواق

---

(٣٦) الأعمال الكاملة ص ١٥٣٥ .

(٣٧) انظر أنطونيوسانشز باربودو ، « الأعمال الشعرية لخوان رامون خمينيث » مؤسسة خوان مارشن ، مدريد ، ١٩٨١ ، ص ١٨ .

وهكذا نرى أن الطابع الشعبي يمثل أحد العناصر الرئيسية في شعر خوان رامون(٣٨) ، بينما لم يكن للجانب الشعبي أثر يذكر في أشعار روبن داريو. وثمة نقاط أخرى يختلف فيها الشاعر الأسباني عن الشاعر النيكاراجوى لاداعي للخوض في تفاصيلها لأنها هي نفسها تقريباً نقاط الخلاف بين روبن داريو وجيل ٩٨ الإسباني أو بين حركة الموديرنزم عامة وجيل ٩٨ ،وهو ماسوف نجده مفصلا في غير هذا الموضع .

أما فيما يتعلق بنقاط الاتفاق بين الشاعرين ، فمن المعروف أن العنصر الجمالي كان عند كل منهما وسيلة للتعمق في سحر الكون ، وفي الشخصية الذاتية للشاعر . وكان خوان رامون أكثر الشعراء الأسبان الذين تأثروا بحركة المرديرنزم تعلقاً بالعنصر الجمالي الذي كان يعتبره أرفع مثال للفن . ولعله سبق في ذلك زملاءه من أمثال سلفادور رويدا ، والاخوين ماتشادو إن عمل خوان رامون كله عبارة عن بحث متواصل عن الجمال الخارجي . والداخلي لدرجة أنه في السنوات الأخيرة من حياته وصل به الأمر إلى الايمان بإله للجمال أو للشعر ، كما سوف نرى في الفصل الرابع من هذا الكتاب . ويكفي أن نقرأ أي قصيدة من أعماله الكاملة حتى نجد العناصر الجمالية ظاهرة فيها . وفي هذه النقطة يتفق خوان رامون وروبن داريو أيضا مع كبار شعراء نهايات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ويقول الناقد الاسباني فرانشيسكو جارفياس : « إن خوان رامون لم يأخذ من الحركة الحديثة إلاالحرية في التعبير عن الجمال ، وهو العنصر الذي كان يمثل تحديدا هاما واكتشافا في هذه الحركة ، ولكنه رفض منها كل ماكان بدون جدوى أو فارغ المضمون (٣٩) » .

وهناك نقطة أخرى يتفق فيها كل من خوان رامون وأستاذه روبن داريو وكل شعراء الحركة الحديثة وتتصل ببحورالشعر . ذلك أن شعراء هـــذه

---

(٣٨) لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل اقرأ فصل « الطابع الشعبي » في كتاب «الأساليب الأدبية في أسبانيا منذ عام ١٩٠٠» لجوستاف سيمان ص ١١٨ — ١٦٩ .

(٣٩) مقدمة فرانشيسكو جارفياس للأعمال الكاملة ص ٣٤ .

الحركة وعلى رأسهم روبن داريو ، قد نوعوا فى البحور ، وأدخلوا عليها بعض التغييرات التى أدت إلى إثرائها . وقد أدى هذا إلى شيوع البحور الطويلة ، وبالأخص البحر ذى الأربعة عشر مقطعا فضلا عن البحر ذى الأثنى عشر مقطعا ، والبحر ذى التســعة مقاطع . وقد بدأ خوان رامون يستخدم البحر ذا الاربعة عشر مقطعا فى كتابه الأول « حوريات » كما نرى فى الأبيات التالية : —

فى بحيرة الدماء الموجودة بروحى المتألمة ،
فى الحديقة الحزينة لروحى الباكية ... ،
فى بحيرة الدماء لحبى المتنهد ،
الذى يطلق فيه الأوز الحزين صفيرا مميتا ... الخ

(الأعمال الكاملة ص ١٤٦٧)

وتجدر الاشارة أيضا إلى أن الشعر عند روبن داريو وخوان رامون كان قد أصبح عبارة عن شكل من أشكال التأمل فكلاهما كان يؤمن بقيمة الفن العليا ، وكلاهما كان يعتقد فى أن الخلاص يمكن أن يتم عن طريق الفن . كانت ثمة إرادة حازمة تحركهما نحو الانتصار على عناصر الشك فى العصر الذى عاشا فيه ، وذلك باللجوء إلى جانب الاتساق وجمالية الكون ، وكان كل منهما يحس بضرورة أن يكون هو نفسه جزءا من هذا الاتساق . وفى ذلك يقول الناقد برناردو خيكو باتى ، « إن شباب الشعراء ، بالاضافة إلى اقتباسهم للبحور العروضية وللموضوعات من داريو ، كانوا يتعلمون منه شيئا أهم من كل هذا ، وهو إعادة الكرامة المفقودة للفن » (٤٠) . لقد كان روبن داريو يخاطب الشعراء قائلا :

أيها الشعراء ، يا أبراج الاله !

---

(٤٠) برناردو خيكوباتى : المصدر المذكور ص ٤٩ .

ولهذا فإن خوان رامون سوف يأتى فى مرحلة نضجه ويساوى بين الشعر وبين القداسة الإلهية ، ولاريب أن هذا جاء بتأثير نظريات داريو فى هذا الصدد .

وهكذا نجد نقاطا كثيرة للاتفاق بين الشاعرين الكبيرين . وإن الدراسة المطولة فى هذا الموضوع يمكن أن تأتى بنقاط أكثر وأكثر . لأنه بالرغم من ابتعاد خوان رامون عن دائرة الحركة الحديثة فى مرحلة مبكرة من حياته إلا أن عناصر الاتفاق بين كبار شعراء العالم لايمكن أن تقف عند نقطة معينة . ولهذا فإن إعجاب كل من الشاعرين بالآخر ظل متواصلا حتى آخر يوم فى حياة كل منهما . فروبن داريو استمر على اعجابه بالشاعر الشاب خوان رامون حتى وفاته (أى داريو) عام ١٩١٦ ، كما أن خوان رامون ظل طوال حياته وفيا لذكرى استاذه ، كما ظل انطباعه عنه فى مرحلة الشباب هو نفس الانطباع فى مرحلة الكهولة . وللتدليل على ذلك ننقل نصين لخوان رامون عن أستاذه داريو ، أولهما كتبه عام ١٩٠٣ ونشره فى مجلته المذكورة « هيليوس » ، والثانى من كتاب « اسبان فى عوالم ثلاثة » مكتوب عام ١٩٤٠ . يقول النص الأول : « شاعر متفرد ، فائق العظمة والدهشة فى موسيقاه الداخلية المعطرة ، المترعة بدعابات للروح ، وفى رؤاه الفانكية الكبيرة ذات المواكب الأوركسترالية (Orqncstal) البطيئة المتطاولة ، بين مزامير البحر وبهائية الكواكب» . أما النص الثانى فيقول : « ان تكنيكه نفسه كان بحريا . فقد كان يضع البيت فى قالب من بلاستيك الموج ، ويعطيه دفعة وقوة بحرية هائلة ملىء بزبد بطىء من لحم يسبح ضد الماء . انأقواس قزح عنده ، ومعازفه وقيثاراته كانت كلها بحرية (٤١) » .

وفى أحد الكتب التى ألفها فى أواخر حياته يقول خوان رامون : « على كل حال روبن داريو كان شمسى ، وكان شمس نيكاراجوا وكثير من الشباب وكثير من البلدان . وهذه الشمس كانت فجرا بالنسبة للاسبان ،

(٤١) انظر هذا الموضوع بالتفصيل فى كتاب جارثيلا بالاودى نيميس ص ٢٣٥ .

كانت فجراً قادماً ، ولم يشك أحد فى ذلك من بلاد القارة التى تتحدث لغتنا وهى أمريكا اللاتينية . لقد كان ضوء الشمس يعشى بصرى دون أن أفكر فى كنهه ، لكنى فكرت بعد ذلك(٤٢) فيه كثيراً » .

مفهوم الموديرنزم عند خوان رامون

ذكر الناقد ريكاردو جيون أن اهتمام خوان رامون بالمودبرنزم كظاهرة أدبية وجمالية ظهر متأخرا نسبيا(٤٣). فقد كان خوان رامون فى بداية عهده بالشعر يكتب على الطريقة الحديثة دون ادراك واع لذلك ، وكان يتحدث بلغة المجددين بوحى من روحه الشفافة التى أحست بالاقتراب منهم . أما اهتمامه النظرى بهذه الحركة وكتاباته عنها فيما بعد فقد ظهرت فى الأربعينيات من هذا القرن ، أى بعد انتشار نظريات بدرو ساليناس والمحاولات الأخرى التى كانت تستهدف احداث فصل أو مواجهة بين المودير نزم وبين جيل ٩٨ : وهذا ما سوف يعارضه شاعرنا خوان رمون .

إن الحركة الحديثة فى مفهوم خوان رامون ليست حركة أدبية فقط ، تنحصر فى نطاق زمنى ضيق مثل كثير من الحركات المشابهة ، ولكنها عصر كامل . ففى حديثه مع ريكاردو جيون قال خوان رامون : « إن المودير نزم ليست حركة أدبية ، وليست مدرسة ، وإنما هى عصر كامل مثل عصر النهضة . ونحن ننسب لهذه الحركة مثلما كان كتاب عصر النهضة ينسبون له ، سواء أردنا ذلك أم أبيناه . لقد بدأت الحركة الحديثة فى ألمانيا ، فى الجانب الدينى ، فكانت عبارة عن محاولة مشتركة من اللاهوتيين ، والكاثوليك والبروتستانت واليهود لربط القاعدة الدينية بتقدم(٤٤) العلم » . وهكذا

---

(٤٢) خوان رامون خمينيث : العمل الممتع ص ٢٢٥ .

(٤٣) ديكاردو جيون : اتجاهات المودير نزم ، الطبعة الثانية ، مطبعة جريدوس مدريد ، ١٩٧١ م .

(٤٤) ريكاردو جيون ، « محادثات مع خوان رامون » ص ٤٩ — ٥٠ .

نستنتج من محادثات خوان رامون وفصوله ومقالاته أن الحركة الحديثة التى انبهر بها فى شبابه الأول أصبحت فى فترة نضوجه مرادفة — عنده — لعصر النهضة وللرومانتيكية ، وكلها مصطلحات هامة فى نظره ، ومن ثم فقد أطلق عليها على سبيل المجاز أسماء « الأب والابن والحفيد(٤٥) » ، أى أن عصر النهضة هو الأب ، والرومانتيكية هى الابن ، أما الحفيد فهو الحركة الحديثة . وبذلك تكون كل هذه الحركات الكبرى فى تطور الآداب والفنون الأوربية حلقة متصلة .

وفى مناسبة أخرى ، أعلن خوان رامون أن الحركة الحديثة ما هى إلا موقف . يقول : « إن الحركة الحديثة لم تكن اتجاها أدبياً فقط ، وإنما كانت اتجاها عاما . لقد طالت كل شىء . أعتقد أن اسمها جاء من ألمانيا ، حيث نشأت هناك حركة إصلاحية قام بها القساوسة المسمون بالمحدثين . أما هنا فى إسبانيا فقد أطلق الناس علينا هذا الاسم بسبب موقفنا . ذلك لأن ما يسمى بالموديرنزم لا يتعلق بمدرسة أو بشكل من الأشكال وإنما بموقف معين . إنها كانت بمثابة اللقاء من جديد مع الجمال الذى ظل كامنا خلال القرن التاسع عشر تحت ركام من الشعر البرجوازى . إذن فالموديرنزم حركة كبيرة تمضى فى شوق وحرية نحو(٤٦) الجمال » .

وإذا كان خوان رامون يؤمن بهذا المفهوم التعميمى للحركة الحديثة ، فإنه من المنطقى أن يرفض أى فصل أو مواجهة بين هذه الحركة وبين جيل ٩٨ ، بل إنه كان يعتبر الحركتين جناحين أو مظهرين لاتجاه واحد . ومن ثم فإنه لم يتردد لحظة فى أن يضع ميجيل دى أونامونو على رأس الحركة الحديثة أو الاتجاه الداخلى الاستبطانى بالرغم من أن أونامونو هو زعيم جيل ٩٨ الذى يعتبره بعضهم فى اتجاه مخالف تماما للحركة الحديثة ، بينما يضع

(٤٥) انظر فى ذلك إيفان شولمان فى مقاله « خوان رامون خمينيث وأسس نظرية الموديرنزم » ، مجلة إينسولا ، يوليو وأغسطس ١٩٨١ ص ٤ .

(٤٦) نقلا عن ريكاردو جيون ، « اتجاهات الموديرنزم » ص ٣٠ .

روبن داريو رائد الحركة الحديثة على رأس الاتجاه الشكلى . وفى ذلك يقول خوان رامون : « لقد كان أونامونو هو أول المحدثين الاسبان ، لأن تكوينه الثقافى لم يكن فرنسيا ، وإنما جاء من ناحية ألمانيا وانجلترا . وعندما حضر روبن داريو إلى مدريد . كان أونامونو يكتب على النمط الحديث(٤٧) »

لقد استطاع خوان رامون خمينيث — كما ذكر الناقد إيفان شولمان — أن يدرك عالمية الاتجاه الحديث ، ليس فقط فيما يتعلق بالجانب اللاهوتى واتصاله بنظم أخرى مشابهة ، وإنما استطاع فيما يتعلق بالجانب الأدبى المحض أن يجمع فى صف واحد شخصيات وحركات ومدارس ، أى أنه عمد إلى إضفاء ثوب العالمية على هذه الحركة بحيث لم تعد تشمل ما هو إسبانى فقط ، وإنما أصبحت تتضمن أعمال الكتاب والفنانين فى مختلف البلدان وعلى مختلف الاتجاهات الجمالية المتعارضة فى ظاهرها . لقد جمع خوان رامون بين أسماء كيتيس ، ومالارميه ، وروبن داريو ، وريلكه ، وإليوت ، وأونامونو ، ومارتى سيلفا ، وروساليا دى كاسترو ، ومودى ، وويتمان ، وألن بو ، وفالى(٤٨) إنكلان .

وقد رفض خوان رامون أيضا فكرة الأجيال وتتابع الحركات الطليعية فى القرن العشرين . وقال ذات مرة ، « لم يحدث أبدا أن كثر الحديث عن الأجيال مثلما حدث فى هذا القرن . فلم يحدث أن قال أحد من قبل هذا جيل جونجورا ، وهذا جيل بيكر . . ولكن فى هذا القرن نجد فى كل أسبوع (٤٩) جيلا » .

وبذلك فإن نظرية خوان رامون حول الحركة الحديثة يمكن أن تفتح الطريق مستقبلا لنظريات مشابهة يشار فيها الى القرن العشرين على أنه عصر

(٤٧) ريكاردو جيون ، « محادثات مع خوان رامون » ص ٥٠ .

(٤٨) انظر إيفان شولمان ، « المقال المذكور » ص ٤ .

(٤٩) خوان رامون « الموديرنزم — مذكرات فصل دراسى » ص ٢٣٧ .

الحركة الحديثة ، مثلما حدث مع عصور أخرى أطلق عليها اسم عصر النهضة ، أو الكلاسيكية أو الرومنتيكية . وهذا التوسع فى مفهوم الحركة الحديثة جعل خوان رامون يدخل فيها اتجاهات تبدو متعارضة مثل اتجاه الالتزام عند قيصر فاييخو وبابلو نيرودا والاتجاهات الطليعية السابقة على هذا مثل الابتداعية والثورائية وسواهما .

وبالرغم من أن نظرية الموديرنزم ظهرت متأخرة عند خوان رامون — كما ذكرنا من قبل — إلا أنه يمكن القول بأن جذورها عنده تعود إلى أيام شبابه ، عندما ذهب فى بدايات القرن العشرين للإقامة فى مدريد ، وأصبح على صلة بالاتجاهات العلمية والفلسفية الجديدة ، التى ربما لم يكن يدركها أو يستوعبها استيعاباً كاملا فى تلك السنوات الأولى من حياته الأدبية ، لكن لاشك أنه قد انتفع بها فيما بعد فى صياغة أفكاره الأدبية عامة أو المتعلقة بالحركة الحديثة خاصة . وكان خوان رامون فى شبابه مطلعاً على أعمال كبار المفكرين الأوربيين . والدليل على ذلك أنه فى كتابه « ربوة أشجار الحور » عند حديثه عن صديقه الأكبر الطبيب لويس سيمارو يقول : « كان لويس سيمارو يعاملنى وكأنى ابنه . وكان يأخذنى معه لرؤية أشخاص كبار محترمين مثل خينر وصالا وسوروبا وكوسيو ، وكان يحمل إلى الكتب ، كما كان يقرأ لى فولتير ونيتشه .وكانت وويندت واسبينوزا وكاردوتشى (٥٠) » .

كما أن الاحتمال كبير فى أن يكون خوان رامون قد تأثر فى فكرته عن الموديرنزم بالاتجاه الفلسفى المعروف باسم « الكانتيه الجديدة » وهى الفلسفة التى أسسها فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر الفيلسوف بول كراوس ، وكان لها تأثير كبير فى دول أوربية عديدة ومن بينها إسبانيا ، التى شهدت انتشار هذه الفلسقة فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين . وهذه الفلسفة القادمة من ألمانيا جعلت مجموعة من المفكرين الأسبان ، فى نهايات القرن القرن الماضى ، يجدون فى البحث عن أشكال جديدة للحياة ، ويلجأون إلى

---

(٥٠) خوان رامون ، « ربوة أشجار الحور » ، تاوروس ، مدريد ، ١٩٧١ ص ١٧٣ .

صياغة برنامج تربوى تجديدى — وقد أسس فرانشيسكو خينر دى لوس ريوس ومانويل بارتولومى كوسيو من أجل هذا الغرض معهد(٥١) التعليم الحر ، حتى يعمل على نشر هذه الفلسفة فى إسبانيا . وقد ارتبط خوان رامون مع هذا المعهد الحر بصلات حميمة . لذلك يقول فى محادثاته مع ريكاردو جيون : « لقد تربيت مع الكرواسيين . وكانت الكرواسية فى ذلك الوقت تعنى ماسمى فيما بعد باسم « الحركة الحديثة » . وكان الناس حينئذ يشيرون إلى فيديريكو كاسترو بلهجة استخفاف قائلين «إنه كراوسى» كما كان زملائى فى الجامعة يلقون على هذا السؤال : كيف تتعامل مع هذا الكراوسى ؟» . ويحكى خوان رامون فى السطور التالية أنه بعد أن وصل إلى مدريد فى بدايات القرن الحالى قال له أحد القساوسة : لا تذهب إلى معهد التعليم الحر لأن كل من هناك كراوسيون (٥٢) . أى أن الكراوسية ذات الاتجاه التجديدى كانت متهمة من قبل التقليديين بأنها مرادفة للإلحاد .

خوان رامون يتجه نحو الأصالة

نعود الآن إلى ما كنا قد ألمحنا إليه من قبل ، وهو ظاهرة التحول فى الاتجاه عند خوان رامون . ونحن نرى أن أهم ما تميز به جيل نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين فى إسبانيا (أى جيل ٩٨ وأتباع الحركة الحديثة) هو حساسيتهم المفرطة تجاه موضوع الأصالة . فجميعهم — بلا استثناء — قد تأثروا بكل الاتجاهات الأدبية والفلسفية التى سادت فى ذلك الحين ، ولكن كل واحد منهم لم يتأخر طويلا فى اكتشاف طريقه الأصيل . وفيما يتعلق بالحركة الحديثة التى نشرها فى إسبانيا الشاعر الأمريكى اللاتينى روبن داريو رأينا أن هذه الحركة قد أثرت تأثيرا كبيرا على شاعر موجير خوان رامون . لكن هذا الشاعر لم يستمر فى استخدام الايقاعات الخارجية أو الشكلية ، فضلا عن أن هذه الحركة لم تكن هى مصدر التأثير الوحيد

---

(٥١) لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل اقرأ الفصل العاشر من كتاب جارثيلا بالاو دى نيميس « حياة وأعمال خوان رامون خمينيث » الجزء الأول ص ٣٠٧ — ٣٣٠ .

(٥٢) انظر ريكاردو جيون ، « محادثات مع خوان رامون » ص ٥٧ .

عليه . وكان روبن داريو وأتباعه يستخدمون فى أشعارهم كلمات معينة مثل البجعة والأميرة ، ولذلك يقول خوان رامو، : « ربما لم أستخدم فى أعمالى كلمة بجعة إلا مرة أو مرتين . أما كلمة أميرة فلا أظن أنى قد استخدمتها فى أى قصيده من قصائدى . ولعلها تكون قد عرضت فى ديوانى الأول .. هذا على الرغم من أننى كنت خلال هذه الفترة متأثرا جدا بروبن داريو (٥٣) »

وتجدر الاشارة هنا إلى حدث عادى جدا ، لكنه يدل على أن خوان رامون بالرغم من تأثره بأستاذه روبن داريو إلا أنه ظل محتفظا بشخصيته منذ البداية . يقال إن روبن داريو لم يكن يعجبه حرف الراء الذى كان يختصر به خوان رامون الكلمة الثانية من اسمه ، فنصحه بأن يرفع هـذا الحرف قائلا : « فلتكن خوان فقط مثل كاهن إيتا أو خمينيث فقط مثل الكاردينال » (٥٤) . لكن الشاعر الشاب رفض تغيير اسمه لأن ذلك كان يعنى مسايرة روبن وأتباعه فى تغيير الأسماء وإضفاء طابع رنان عليها ، مثلما فعل القاص فالى الذى غير اسمه الى فالى — انكلان والكاتب كانسينس الذى أصبح كانسينس آسينس .

كما أن خوان رامون لم تتفتح عينه على المودير نزم فقط ، وإنما بدأ منذ نعومة أظفاره فى قراءة الشعر الشعبى وأعمال الشاعر الاشبيلى جوستافو أدولفو بيكر صاحب الاتجاه الوجدانى الأصيل فى الجيل السابق على جيل الحركة الحديثة . ومن الكتب التى جذبت اهتمام الشاب خوان رامون نجد كتاب « الشعر الشعبى » الذى نشره العلامة مينينديث بيدال فى مدريد عام ١٨٨٥ . وهو عبارة عن مجموعة من القصائد الشعبية القديمة التى كان يتغنى بها أبناء منطقة أشتورياس . أما الكتاب الآخر فهو أعمال جوستافو أدولفو بيكر فى طبعة من ثلاثة أجزاء نشرت فى مدريد وإشبيلية عام ١٨٩٣ ، وهو موجود حاليا فى صالة زنوبيا — خوان رامون بمكتبة جامعة بويرتوريكو .

---

(٥٣) ريكاردو جيون ، « محادثات مع خوان رامون » ، ص ١٠١ .

(٥٤) ورد ذلك فى خطاب أرسله داريو لخوان رامون من باريس فى ١٢ ديسمبر عام ١٩٠٤ .

ويشير توقيع خوان رامون على الكتاب الأخير ، والتاريخ المكتوب عليه إلى أنه قرأه حوالى ١٨٩٨ . أما الكتاب الأول الذى نشره بيدال فيمكن أن نستنتج من الكلمات التى كتبها عليه خوان رامون ومن خطه أنه قرأه فى نفس الفترة المذكورة تقريبا .

أما أدولفو بيكر فقد أثر منذ فترة مبكرة على خوان رامون خمينيث . وإذا أضفنا إلى ذلك قيامه (أى خوان رامون) برحلة إلى فرنسا عام ١٩٠١ فإننا ندرك أن اتصاله بالحركة الحديثة قد تم بصورة مباشرة . فبدلا من أن يتعرف على ما هو حديث فى أوربا من خلال أعمال روبن داريو أتيحت له الفرصة كى يقرأ مباشرة أعمال كبار شعراء العصر مثل فيرلين ومالارميه ورامبو .. الخ ، وبدلا من أن يكرس جهده لما هو غريب عند داريو وأتباعه أخذ يتجه نحو الطريق الأنسب والأصلح فى تطوير الشعر الاسبانى المعاصر ، والذى يبدأ مع سان خوان دى لاكروث من القرن السادس عشر الميلادى ، مرورا بأدولفو بيكر وروساليا دى كاسترو من القرن التاسع عشر ، حتى يصل إلى ذروته على يد خوان رامون نفسه وجيل ٩٨ وبالأخص أنطونيو ماتشادو وميجيل دى أونامونو . ويحكى لنا خوان رامون حول زيارته لفرنسا ولقائه بأعمال بيكر فيقول ، « إن رحلتى إلى فرنسا أحدثت رد فعل عندى ضد الموديرنزم ، أى ضد تأثرى بها ، لأنى كنت أدرك فى ذلك الوقت أنها ليست طريقى . وقد عدت عن طريق بيكر وشعراء منطقتى والشعراء الأجانب الذين تأثرت بهم من قبل إلى أسلوبى الأول ، متأكدا بوحى من الإلهام أنى سوف أصل يوماً إلى نفسى ، وإلى الجديد الذى كنت أتوقعه وأحتاج إليه ، وأبحث عنه فى داخلى(٥٥) » .

ولم يكن خوان رامون وحده الذى مضى فى هذا الاتجاه ، لأنه فى حوالى عام ١٩٠٢ كانت الحركة الحديثة (الموديرنزم) فى إسبانيا بدأت تترك المجال لاتجاهات أخرى . لقد كان الشعراء ، وبالأخص الشبان منهم ، يولون وجوههم شطر الرمزية الفرنسية أكثر مما يفعلون ذلك مع داريو وشعراء

(٥٥) خوان رامون خمينيث ، « العمل الممتع » ص ٢٢٩ .

المودير نزم. ومثلما قرأ خوان رامون الشعراء الفرنسيين مباشرة فعل الأخوان أنطونيو ومانويل مانشادرو نفس الشيء، إذ قرءا فيرلين ومالارميه وسامان ومورياس وبودلير ولا فورج .. الخ ، وبدأ يتلاشى بالكامل تأثير شعراء أمريكا اللاتينية ماعدا روبن داريو الذى امتد تأثيره — وإن كان خفيفاً ، لسنوات أخرى مقبلة .

وفيما يتعلق بلقاء خوان رامون مع الرمزية الفرنسية نتركه الآن لأننا سوف نعالجه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب. أما عن تأثير الشاعر الإشبيلى الوجدانى أدولفو بيكر على خوان رامون فمما لا شك فيه أن بيكر (إشبيلية ١٨٣٦ — ١٨٧٠) كان يعتبر أباً للشعر الحديث فى إسبانيا ، أو بتعبير آخر كان هو طليعة كل الشعراء المحدثين ، بل إن الناقد الكبير دامسو ألونصو يعتبره من الجانب الروحى(٥٦) معاصراً لنا وذلك بسبب التأثير الضخم الذى مارسه على الشعراء بعده ، وحضوره المستمر فى تطور الشعر الغنائى الأسبانى فى القرن العشرين . إن أعمال بيكر هى التى أضفت على الشعر طابعه الغنائى ، وقد جاءت وسط ركام من الأشعار الخطابية التى كانت منتشرة فى عصره وأدت إلى هبوط مستوى الإبداع الشعرى . وقد كتب بيكر عام ١٨٦٠ مقدمة لديوان أشعار عنوانه « العزلة » من تأليف صديقه أوجست فيران . وأصبح النقاد ينظرون إلى هذه المقدمة حالياً وكأنها بيان « مانيفستو » عن مذهبه الشعرى ، بالرغم من أن الشاعر الإشبيلى وهو يكتب هذه المقدمة لم يدر بخاطره أنها سوف تصبح فى مستقبل الأيام بمثابة « بيان شعرى » . يقول بيكر فى هذا البيان :

«وثمة شعر رائع ورنان ، يصدر عن التأمل والفن ، ويزين بكل محسنات اللغة . ويتحرك بعظمة تقيدها السلاسل ، ويخاطب الخيال ، ويستكمل لوحاته ، ويقودها حسب رغبته إلى طريق مجهول فيفتن بتناسقه وجماله .

وثمة شعر آخر طبيعى ، موجز ، جاف ، ينبع من الروح وكأنه شرارة

---

(٥٦) دامسو ألونصو ، « الشعراء الأسبان المعاصرون » ، ص ٩ .

كهربائية ، ويهرب من الزينة ويصبح عارياً عنها ، وهو يمضى فى إطار شكل حر ، ويوقظ آلاف الأفكار التى تنام فى المحيط دون أن يكون لها رصيد فى الخيال .

أما النوع الأول فله قيمة محددة هى أنه شعر كل الناس .

أما الثانى فيخلو من القياس المطلق ، وليس له إلا ما يضفيه عليه الخيال من تناسب : وهذا هو ما يمكن أن نسميه شعر الشعراء .

النوع الأول شعر يولد وينمو وينتهى ثم يتلاشى .

أما النوع الثانى فهو نغم ينبعث من معزف ، وتظـــل أحباله تتذبذب برنينها المتناسق .

وعندما ننتهى من قراءة النوع الأول نطوى الورقة بابتسامة رقيقة تنم عن الرضا .

أما عندما ننتهى من قراءة النوع الثانى فإن الجبهة تنحنى وهى محملة بأفكار لا تحمل اسماً .

الشعر الأول هو الثمرة الإلهية لاتحاد الفن مع الخيال .

والشعر الثانى هو الشرارة الملتهبة التى تتولد نتيجة الصـــدام بين الإحساس (٥٧) والعاطفة » .

لقد كان بيكر هو أعظم شاعر باللغة الأسبانية بعد جارثيلاسو دى لافيجا (من القرن السادس عشر) . وقد تأثر كل منهما بمؤثر خارجى ، فجارثيلاسو تأثر بالشاعر الإيطالى بترارك وأخذ عنه كثيراً من بحور الشعر ومضامينه ، لكنه ظل محتفظاً بأصالته : أما أدولفو بيكر فقد تأثر هو الآخر بالشعراء الإنجليز والألمان لكنه ظل حريصاً على أصالته مثل كل شاعر عملاق .

---

(٥٧) نقلا عن دامسو ألونصو ، المصدر المذكور ص ٢١ .

ويرى أنطونيو ماتشادو شاعر جيل ٩٨ الأكبر أن خوان رامون خمينيث هو الاستمرار الطبيعي لبيكر . ففي خطاب بعث به إلى خوان رامون بعد نشر ديوانيه « أغاني حزينة » و « رعويات » قال : « إن تلك الحساسية الشديدة الرقة عندك لا توجد — كما أعتقد — عند أي شاعر إسباني آخر ، وتلك العذوبة في الإيقاع والرقة في الانسجام لا توجد أيضاً عند غيرك . إنها رقة في الأصوات والنغمات والصور والإحساس . إبريسم ذابل أو مقطب عبر زجاج معتم قليلا أو عبر الأمطار . لقد سمعت أنها الشاعر الكمان الذي سمعه فيرلين وأحضرت إلى أرواحنا العنيفة ، القاحلة المبعثرة مجموعة أخرى من الإحساسات العذبة الحزينة . إنك استمرار لبيكر ، أو مجدد في الإيقاع الداخلي للشعر الإسباني ، بل إنك تعلو عليه في « رقتك(٥٨) » .

لقد استطاع خوان رامون أن يستلهم جوهر الإبداع الشعري في قصائد بيكر ، أما القصيدة التي لفتت انتباه الشاب خوان رامون بما تحمل من فكرة ستصبح فيما بعد مركز فكره الشعري فهي :

أيتها الروح التي بدون اسم
ياذات الجوهر غير المحدد
إنني أحيا مع الحياة
بدون شكل للفكرة
وأنا ، في النهاية ، هذه الروح
ذات الجوهر المجهول
والعطر الغامض
أما وعاؤها فهو الشاعر

ويرى برناردو خيكوباتي أن بيكر هو أول سلسلة الشعراء المفكرين الذين تميز بهم الأدب الإسباني الحديث ، وهم شعراء كانوا مهتمين بالبحث

---

(٥٨) نقلا عن فرانشيسكو جارفياس في مقدمته للأعمال الكاملة ص ٣٦ .

عن معنى عملهم نفسه ، وعن مضمون الإبداع الشعرى فى الثقافة . ويقول هذا الناقد أن خوان رامون ، ومثله كبار شعراء العصر مثل روبن داريو وأنطونيو ماتشادو ثم بعد ذلك خورخة جيان ، قداتبع مثال جوستافو أدولفو بيكر ، وعندما ثار فى فترة نضجه على هذه المقولة التى وصفها بالزائفة وأعلن أنه أعظم من بيكر ، وقع فى الخطأ ، لأنه ليس هناك فى تاريخ الشعر الإسبانى من هو أعظم من بيكر — الكلام لا زال للناقد المذكور — كما أن خوان رامون ليس أقل من بيكر ، ولكن تأثير بيكر عليه أمر ثبت بالقطع ولا سبيل إلى (٥٩) إلى إنكاره .

وعندما نشر خوان رامون ديوان « أغانى حزينة » عام ١٩٠٣ بدأت تظهر أصالته . ففى هذا الكتاب نلاحظ تأثير بيكر ، وإن كنا نلاحظ فى الوقت نفسه آثاراً من هين وفيرلين ، فضلا عن الأغانى الشـعبية الأندلسية . ويشير روبن داريو نفسه إلى ذلك بقوله : « إن لديه (أى خوان رامون) شفافية روح مرهفة . إنها مثل الماس وصاحبها عذب الإحساس . إنه شاعر غنائى من عائلة هين وعائلة فيرلين ، لكنه يظل إسبانياً ، وليس ذلك فقط بل إنه أندلسى ، أندلسى من الأندلس(٦٠) » . وترى الناقدة جارثيـا بالاودى نيميس أن كتاب « أغانى حزينة » هو أول عمل شعرى كبير من الحركة الحديثة الإسبانية ، وأنه يوحد بين الشعر والموسيقى بتأثير مباشر من فيرلين والرمزية الفرنسية(٦١) .

إن هذا الديوان هو بالفعل من أهم دواوين الشعر الحديث فى إسبانيا ، ذلك الشعر الذى كان يبحث عن الجمال ، ليس الجمال المصطنع ، وإنما الجمال الحقيقى والطبيعى . فى قصائد هذا الديوان يتخلى خوان رامون عن التعبيرات الغريبة والمحسنات ، مفضلا البساطة والجمال الداخلى . وفى هذا الكتاب نعثر

---

(٥٩) برناردو خيكوباتى ، المصدر المذكور ، ص ٤٤ .

(٦٠) نقلا عن فرانثيسكو جارفياس ، المقدمة المذكورة ص ٣١ .

(٦١) ج . ب . دى نيميس ، الكتاب المذكور ص ٢٤٠ .

على صيغة يعتبرها بعض النقاد جديدة عند خوان رامون . وهى اضفاء الحياة على الجماد ، إذ تصبح فصول العام والشهور والأيام والساعات كأنها كائنات حية تتحدث ، وكل الأشياء تصبح لها روح تحلم وتنام وتحزن وتحس بالألم .. حتى اللون الأزرق يبدو وكأنه يتطلع . والأشجار التى لم تكن تتحدث فيما سبق تصبح كائنات عاقلة تقوم بين الشاعر وبينها آصرة محبة .

وفى الكتب التى نشرها خوان رامون بعد ذلك مثل « رعويات » و « حدائق بعيدة » ، و « أنشودة الربيع » .. الخ نلاحظ أيضا تأثير بيكر ، الدرجة أننا يمكن أن نقول إن بيكر قد صار صدى شبه دائم فى أعمال خوان رامون ، وبالأخص فى مرحلته الأولى التى امتدت حتى عام ١٩١٦ ، وهى السنة التى شهدت نشر كتاب « يوميات شاعر حديث الزواج » . أيضا نلاحظ آثارا من روبن داريو ، وإن كان الجانب الخاص بالمحسنات الذى أخذه خوان رامون من أستاذه لبعض الوقت قد تلاشى بسرعة كما رأينا .

خوان رامون وجيل ٩٨

كتب الكثير حول الصلة بين الحركة الحديثة وجيل ٩٨ من جهة ، وبين خوان رامون وكل واحدة من هاتين الحركتين من جهة أخرى . ولكن نسبة خوان رامون إلى الحركة الحديثة فى شبابه المبكر مازالت حتى الآن أكثر وضوحا من نسبته إلى جيل ٩٨ . ومع ذلك فإن هناك بعض النقاد ، وبالأخص الأجانب ، يجعلون خوان رامون واحدا من شعراء جيل ٩٨ . فمثلا ريتشارد ا . كارويل Richard A. Carwell من جامعة نوتنجهام ، فى مقال له تحت عنوان « خوان رامون خمينيث .. هل هو من جيل ٩٨ ؟ » يحاول أن يبرهن على أن شاعر موجير واحد من هذا الجيل ، لأن تكوينه الثقافى قد وضعه فى موضع يؤدى به حتما إلى نفس الاتجاه الايديولوجى الذى كان عليه هذا الجيل ، وكلاهما كان ينظر إلى الوضع الإنسانى ضمن إطار مشترك (٦٢) .

---

(٦٢) جورج كارويل ، « خوان رامون خمينيث .. هل هو من جيل ٩٨ ؟ » ، دفاتر أمريكية العدد الخاص بخوان رامون ، أكتوبر — ديسمبر ١٩٨١ ص ٣٣٦ — ٣٥٥ .

وهذا الناقد ينطلق من منظور برهن عليه من قبل هـ . رامسدين (٦٣) ، ويقضي بأن أهم ما يميز أعضاء جيل ٩٨ ليس هو موضوع اهتمامهم ، وإنما طريقة تناولهم لهذا الموضوع . وإذا نظرنا إلى المسألة من هذا المنظور ، سنجد كم هي متشابهة طروحات خوان رامون المتأثر بالحركة الحديثة وطروحات جيل ٩٨ . ويرى ريتشارد كارويل أن اهتمام خوان رامون وإعجابه بالخط الشعري الذي يمتد من خورخي مانريكي (العصر الوسيط) وسان خوان دي لاكروث (عصر النهضة — القرنان السادس عشر والسابع عشر) حتى بيكر والشعراء الإقليميين وأنطونيوما تشادو (من العصر الحديث) ، هو دليل على اهتمامه بالقضيـــة التي شغلت أونامونو وكوستا و بيريث بوخول ومينينديث بيدال ، والتي يضاف إليها تأثير علوم السببية المعاصرة. فخوان رامون مثل كتاب جيل ٩٨ يبحث عن الأفـــكار الأمهات للشعر الأسباني الملتزم بالخط الداخلي . ويرى هذا الناقد ايضا أن وجوه الشبه بين خوان رامون وجيل ٩٨ تظهر بوضوح عند اقتراب كلا الطرفين من مسألة « الروح القومية » التي هي نتيجة جغرافيا ومناخ محددين . كما يذكر هذا الناقد أن الحركة الحديثة عنـــد خوان رامون لم تكن اصطلاحا أدبيا وإنما كانت اصطلاحا إيديولوجيا وثقافيا ، وبينما كان كتاب جيـــل ٩٨ يفتشون عن الروح الاسبانية في جغرافية إسبانيا وثقافاتها المتفردة كان خوان رامون يبحث عن الأسس الخالدة الكامنة في التراث الشعري ، في الخط الداخلي للثقافة الشـــعرية لإسبانيا . وهكذا يمضي ريتشارد كارويل في جمع البيانات والبراهين التي تدل على أن خوان رامون كان واحداً من جيل ٩٨ الإسباني ، كما يبرهن على أن ثم صعوبات كثيرة تعترض تأكيدات الناقد الإسباني جيرمو دياث بلاخا Guillero Diaz—Ptaja وأتباعه ، الذين يقولون بالتعارض الكامل بين الحركة الحديثة وجيل ٩٨ .

فالمشكلة إذن تكمن في احتمالية التوافق أو التعارض بين الحركة الحديثة

---

(٦٣) H, Ramsdcn : The Spanish bcneration of 1898—The John Rylands University Library of Machester, 1974.

وجيل ٩٨ (٦٤) . فالنقاد جير مو دياث ـ بلاخا ، وبدروساليناس ولويس ثيرنودا وآخرون يميلون إلى التعارض بين الحركتين ، أما ريكاردو جيون وكاتب المقال المذكور وسواهما فيميلون إلى التوافق بينهما .

ولكن ثم ناقداً ألمانياً هو جوستاف سيبمان ، بعد أن درس الحركتين درساً مفصلا وصل إلى نتيجة نوجزها فيما يلى : إنه يرى أن الجدل الدائر حول تقييم كل من الحركتين وفعاليتهما جدل عقيم ، وخاصة أنه يحاول تصنيف الأدب وشعراء العصر تصنيفاً مخططاً ومحدداً فى إحدى الحركتين . ولم يبدأ البحث عن حل منطقى لهذا الإشكال إلا فى الخمسينيات ، وذلك بالبحث عما هو مشترك بين التيارين دون تجاهل الفروق التى تفصل بينهما. أما عناصر الاتفاق بين الحركتين فهى : التقارب الزمنى ، وعدم الرضى بالوضع الموروث والرغبة فى إبداع شىء أفضل ، واستشراف ماهو أبعد من الحدود القومية والعودة إلى الماضى ، والتذكار الثقافى بصفته بؤرة للإلهام الشعرى ، والاتجاه الذهنى . ولكن هذه النقاط ماهى إلا علامات متلاقية فقط وليست سمة واحدة مشتركة . أما نقاط الاختلاف بين كلتا الحركتين فهى أكثر وزناً . ويكفى أن نلقى نظرة من زاوية أدبية بحتة كى نقف على هذه الفروق الأساسية وهى : إن جيل ٩٨ مسألة قومية إسبانية أما الحركة الحديثة فتشمل إسبانيا وأمريكا اللاتينيـــة ، وحركة ٩٨ ترتكز على أقدم التراث الإسبانى أما الحركة الحديثة فتحاول الانفتاح على تيارات أجنبية ، كما أن الأولى ذات توجه فلسفى ، ومن ثم تتميز بموضوعاتها أما الثانية فذات توجه جمالى ويمكن أن نتعرف عليها فى لغتها المصقولة وحساسيتها ، ثم إن الأولى متصلة أكثر بالنثر أما الثانية فصلتها أقوى بالشعر ، وأخيراً فإن حركة ٩٨

---

(٦٤) عن هذا الموضوع أنظر : بدرو ساليناس ، « الأدب الأسبانى فى القرن العشرين » ولويس ثيرنودا ، « دراسات عن الشعر الأسبانى المعاصر » ؛ ودياث — بلاخا ، « الحركة الحديثة فى مقابلة جيل ٩٨ » ، ... الخ .

ينبغي أن تلحق بالنزعة الأسلوبية لعملية الإحياء، أما الحركة الحديثة فتلحق بالنزوع نحو الثورة(٦٥) .

وبهذا نرى أن مشكلة التعارض أو التوافق بين الحركتين تنعكس أيضاً على الصلة بين خوان رامون وجيل ٩٨ ، وإن كان ذلك بصورة أقل ، وذلك لأن أعمال شاعرنا ، وبالأخص ، فى المرحلة الأولى ، تجمع من الخصائص ما يكفي لنسبته إلى الحركة الحديثة فى فترة محددة من رحلته الأدبية ، وهو ما فصلناه فى الصفحات السابقة ، كما تحمل من الخصائص أيضاً ما يجعله ينسب أيضاً لجيل(٦٦) ٩٨ ، وبخاصة فى الوقت الذى أخذ يبتعد فيه عن دائرة روبن داريو وشعراء الحداثة الإسبان والأمريكيين اللاتينيين ليدخل بشكل حاسم فى دائرة بيكر والشعر الوجدانى والشعبى . فمنذ ذلك الوقت أخذ خوان رامون يهتم أكثر بكل ما هو إسبانى خالص . وبالرغم من ذلك لا يمكن القول بأن خوان رامون كان واحداً من جيل ٩٨ . نعم توجد بينه وبينهم نقاط اتفاق مثل الاهتمام بالتراث الشعبى ، والاتجاه نحو النزعة الوجدانية ، وإعطاء أهمية أكبر لوصف قرى إسبانيا وليس العاصمة أو المدن الكبرى ، وعلى نحو ما الاهتمام بمشكلة إسبانيا كما أشار إلى ذلك عدد كبير من النقاد ، وذلك بالإضافة إلى نقاط الاتفاق السالفة التى ذكرها الناقد الألمانى سيمان بخصوص جيل ٩٨ وحركة الحداثة . ولكن هناك أيضاً نقاط اختلاف بينه وبينهم مثل : خوان رامون كان يعيش حياة ممتزجة امتزاجاً كاملا بالشعر ، وكان مهتماً اهتماماً خاصاً بالجمال الطبيعى والجسدى والشعرى بصفة خاصة أما جيل ٩٨ فكان يميل أكثر للجانب الفكرى والممهدون لهذا الجيل — كما ذكر بدرو ساليناس(٦٧) — هم : خينر Giner ، فيلسوف وتربوى ، وكوستا Costa سياسى وكاتب ومخبول ، وجانيفيث ، مفكر محارب ، ومع ذلك فإننا نجد

---

(٦٥) جوستاف سيمان ، « الأساليب الشعرية فى إسبانيا منذ عام ١٩٠٠ ص ٥٣ — ٧٥ .

(٦٦) للحصول على تفصيلات أكثر حول خوان رامون وجيل ٩٨ انظر : ب . خيكوباتى ، « شعر خوان رامون خمينيث » ، ص ٥٢ — ٦٦ ، حيث يحاول أن يثبت أن خوان رامون كان واحداً من جيل ٩٨ .

(٦٧) بدرو ساليناس ، « الأدب الأسبانى فى القرن العشرين » ، ص ٤١ .

فى هذه النقطة شيئاً مشتركاً بين خوان رامون وهذا الجيل : لقد شرحنا من قبل صلة الشاعر بمعهد التعليم الحر ، الذى كان خينر Giner أحد مؤسسيه ، فضلا عن أن بعض المنتسبين لجيل ٩٨ كانوا يميلون أكثر للناحية الجماليه مثل أنطونيو ماتشادو .

وعلى أية حال فإن خوان رامون ، فى سنواته الأخيرة ، كان يعتبر ميجل دى أو نامونو أعظم كتاب الحركة الحديثة . فى محادثاته مع ريكاردو جيون يقول : « إننى أصر على اعتبـــار أونامونو أعظم كتاب الحركة الحديثة ، وذلك بسبب الطابع اللاهوتى فى حداثته . فى أعماله لاتوجد صنعة بل يوجد قلق جديد ، مثلما هو الحال مع باقى كتاب(٦٨) الحداثة » . وفى موضع آخر من محادثاته مع ريكاردو جيون يبرهن خمينيث على أن الشعراء الاسبان عرفوا بول فرلين قبل أن يعرفه روبن داريو ، وتأثروا مباشرة بالرمز بين الفرنسيين قبل أن يتأثروا بالشاعر النيكاراجوى . يقول : « لقد قرأنا فرلين قبل أن يقرأه داريو . عرفناه بطريق مباشر فى أعماله الأصلية. واقرأ ديوان « أزرق » AZUL (ديون مشهور لداريو) جيدافلن تجد فيه أى ذكر لفرلين ، وإنما تجد فيه كاتول مينديث Catuéle Mendés وليكونت دى ليسل Leconte de Lisle ، وريشبين Richepin أما عندنا ، أى الأخوين ماتشادو وأنا ، فقـــد أثر فينا الرمزيون قبل أن نتأثر بداريو . إذ قرأهم الأخوان ماتشادو عند ما أقاما فى فرنسا ، وأنا أعرت داريو بعض كتب فرلين التى لم يكن قد عرفها حتى ذلك الوقت (٦٩) » .

وهذا يبرهن ، بدون أدنى شك، على ان الروابط التى تجمع بين خوان

---

(٦٨) ريكاردوجيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ١١٣ . ويحاول جيو أن يبرهن فى كتابه « اتجاهات الحركة الحديثة » على أن أونامونو كان أحد كتاب هذه الحركة الكبار ، بل أعظمهم جميعاً ، ص ٣٠ — ٣٧ .

(٦٩) المصدر نفسه ، ص ٥٦ .

رامون والأخوين ماتشادو—وأحدهما ، مانويل يعد حديثا بحق أما الآخر ، أنطونيو ، فمن جيل ٩٨ — بدأت منذ وقت مبكر ، مما يدل بوضوح على التأثير الذى تبادلوه فيما بينهم ، كما يدل على التوافق الكبير بين خوان رامون وجيل ٩٨ . وبالإضافة إلى كل ذلك نجد أن خوان لم يمل إطلاقاً من إزجاء المدح لأعمال ميجيل دى أو نامونو وأنطونيو ماتشادو ، معتبرا الاثنين من أعظم شعراء التيار الأكثر أصالة فى الشعر الإسبانى وهو «الشعر الداخلى» ، الذى يضم من القديم والحديث الشعراء خيل بيثينتى ، وسان خوان دى لاكروث ، وبيكر ، وأونامونو ، وأنطونيو ماتشادو وخوان رامون نفسه ، فى مقابل التيار الآخر ذى الطابع الشكلى ، الذى يتفق — حسب رأى خوان رامون — مع البرناسية ، التى استمر تأثيرها عليه لفترة قصيرة جداً .

* * *

الفصل الثاني

خوان رامون خمينيث والحركة الرمزية



خوان رامون والشعراء الرمزيون

بدأت صلة خوان رامون بالحركة الرمزية فى وقت مبكر جدا : لأنه قبل أن يذهب إلى بوردو فى فرنسا عام ١٩٠١ كان قد قرأ بعض الشعراء الفرنسيين ، وعلى الأخص الشاعر الرمزى بول فرلين . ويشير خوان رامون نفسه لهذا الموضوع قائلا : « قبل ذهابى إلى فرنسا بوقت طويل كنت قد بدأت أنغمس فى الأدب الفرنسى ، لقد تربيت فى ساحـــة فرلين ، وهو الشاعر الذى كان له تأثير كبير على ، فى الفترة الأولى ، بالإضافة إلى تأثير الشاعر الإشبيلى بيكر . وبعد ذلك جاء بودلير ، لكن فهم هذا الأخير أكثر صعوبة ، ومن ثم يأتى متأخرا . لقـــد كنت أحفظ كتـــاب فرلين "Le Choix de Poemes" ، وكان يحفظه أيضا أنطونيوماتشادو »[1]

ومن المعروف أن بول فرلين دخل إسبانيا فى نهايات القرن التاسع عشر على يد روبن داريو خاصة وشعراء الحركة الحديثة عامة . وكان فرلين هو الشاعر الفرنسى الذى يفهمه بشكل أفضل شباب الشعراء فى ذلك الحين خوان رامون وأنطونيوماتشادو ومانويل ماتشادو ، بل إنهم كانوا يقلدونه ولكننا سوف نترك الآن موضوع بول فرلين وتأثيره على خوان رامون ، لأننا سوف نناقشه فى صفحات تالية . وما يهمنا الآن هو كيف بدأ اهتمام الشاب خوان رامون بالأدب الفرنسى وأعمال كبار الشعراء الفرنسيين ، وبالأخص الرمزيين الذين وصلوا بالشعر الأوربى الحديث إلى ذروته .

عندما كان الفتى خوان رامون ، ذو الثلاثة عشر ربيعاً ، يدرس فى مدرسة اليسوعيين بميناء سانتا ماريا Santa Maria ، أعجب كثيرا باللغة

(١) ريكاردو جيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ١٠٠

الفرنسية : وبالأخص بكتاب « قطع مختارة من الأدب الفرنسى (منذالقرن السادس عشر حتى أيامنا ، ١٨٤٠) » .

"Morceaux choisis de Littèratire Francaise (depuis le XVI 'Siècle jusqu' à nos jours, 1840)"

وكان هذا الكتاب يتضمن مختارات من نثر لامارتين ، وشاتوبريان ، وجوتييه ، وروسو ، وفولتير ، وباسكال ، ومونتسكيو ، ولابرير ، ومدام دى ستال ، وألكساندر ديماس ، وبلزاك ، وفيكتور هوجـــو ، وجورج ساند ، ودوديه ، وزولا ، وأشعارا غنائية من لافونتين ، وشارل هربرت ميلفوى ، وبيير ألكساندر جبرو ، وموسيه وسواهم ، فضلا عن أشعار حماسية لهوجـــو ، ولامارتين ، وفولتير ، وراســين ، ومقطعات درامية من موليير : وكورنى ، وراسين [٢] وفولتير .

وقد أشار خوان رامون فى محادثاته مع ريكاردو (٣) جيون إلى أنه تعلم الفرنسية لأن اللغات الأجنبية كان لها أهمية خاصة عند أسرته لأسباب تجارية ويضيف خوان رامون بأن أحد عمومته ، الذى توفى فى باريس متأثرا بداء الصدر ، كان قد ترك كثيراً من الكتب الفرنسية ، ومن بينها مختارات شعرية عامة ، كانت تحتوى على أشعار لجوتيه وهين . كما يحكى خوان رامون أنه كان يحفظ عن ظهر قلب كثيراً « من الأشعار الشرقية » لفكتور هوجو ، كما كان لأشعار لامارتين وموسيه أثر كبير فى تكوينه الثقافى فى ذلك الحين .

ولكن أول اتصال مباشر مع الأدب الفرنسى بدأ فى ربيع عام ١٩٠١ ، عندما أدخل خوان رامون فى « مصحة » فرنسية بالقرب من مدينة بوردو ومن هناك قام بزيارات متكررة ، مع أصدقائه من الأطباء ، لسويسرا وشمال إيطاليا ، وهى زيارات كان لها تأثير كبير عليه . وفى بوردو اكتتب

---

(٢) انظر فى ذلك جارثيلا بالاو دى نيميس ، العمل المذكور ، الجزء الأول ص ٥٦ — ٥٧ .

(٣) ريكاردو جيون ، المصدر المذكور ، ص ١٠١ .

فى مكتبة الدكتور لالان Dr. Lalanne ، وعثر فيها على كتبه المفضلة . ومن ثم فقد قرأ الرمزيين مثل بودلير ، وفرلين ، ولافورج ، ومالارميه ؛ وقرأ أيضاً للمرة الأولى شعراء البرناسية مثل ليكونت دى ليل ، والشعراء الإيطاليين مثل دانونسيو D'Annuncio وكاردوتشى carducci وباسكولى pascoli (٤) . وعندما عاد إلى مدريد فى نهاية العام نفسه أحضر معه كثيراً من كتب فرلين ، ورامبو ، ومالارميه ، ولا فورج ، وكوربيير ، وبودلير (٥) ..الخ .

وفى بوردو كتب خوان رامون القصائد التى نشرها عام ١٩٠٢ تحت عنوان « قوافى » (RIMAS) ، وفيها نجد أشعاراً بها نغمة إيحائية سحرية ، تعكس ، على نحو ما ، تأثراته الأولى بالشعراء الرمزيين . فى هذا الكتاب نقرأ أبياتاً تصف منظراً طبيعياً ، يقول فيها :

الحديقة صحـــراء ؛
والشـــوارع تمتـــد
بين الظلال المترددة
للأشجار البعيـــدة
وقد استكمل الشفق
مجـــزرته القرمزية ،
ومن ينابيـــع السماء
(ينابيع ذات أريج منعش)
تحمل نسمات بلاد الحلم
للأرض عطر زهور جديدة
ونضارة ومضات خفيفة ...

---

(٤) انظر خوان جيريرو رويث ، « خوان رامون بصوته الحى » ، طبعة إنسولا ، مدريد ، ١٩٦١ ، ص ٦٨ — ٦٩ .

(٥) خوان رامون خمينيث ، « العمل الممتع » ، ص ٢٣٠ .

الأشجار لاتتحرك ،
وهدوؤها شديد الخجل ،
وبهذا تبدو أكثر حياة
منها عندما تحرك أغصانها ،
وفى الموجة الشفافة
للسماء الضاربة للخضرة ، تهيم
تنهيــدات صوفيــة
وعطور توسلات ،

(كتب الأشعار الأولى ، ص ٩٠)

ففى هذه القصيدة التى تحمل عنوان « الربيع والإحساس » نلاحظ أن خوان رامون بدأ يعود إلى الشعر البسيط ، السحرى ، المبهم ، الإيحائى ، الذى كان يتميز به الشعر الشعبى الإسبانى وشعر بيكر وشعراء الاتجاه الداخلى أو المفتوح كما كان يسميه خوان رامون . وهذا النوع من الشعر ، كما سوف نرى فيما بعد ، يشبه على نحو ما الشعر الرمزى الفرنسى ، وخاصة ما يتعلق بالإيحاء والسحر . وهكذا نرى فى هذه القصيدة الأبيات المحددة تمضى فى تناوب مع الأبيات المبهمة ، والأحاسيس الصارمة المشعة ، المعروفة عن الشعر الرمزى تتناوب مع الانطباعات الشديدة الوضوح . ويرى الناقد سانشز باربودو أن هذا شىء جيد من شاعر شاب لم يكن بلغ فى ذلك الحين عامه العشرين ، كما أن هــذا النمط من الشعر كان جديداً على إسبانيا فى عام ١٩٠١ . وهــذه القصيدة اختيرت للنشر فى « المختارات الثالثة » (Tercera Antologia) التى صدرت عام ١٩٥٧ ، مع تغيير كلمة واحدة فقط ، وهذا يدل على أن الشاعر نفسه ، بعد أكثر من نصف قرن من كتابتها ، لم ير فيها شيئاً يستوجب التغيير أو التصحيح ، وكانت عادة خوان رامون أن يصحح كثيراً فى قصائده(٦) .

---

(٦) انظر أنطونيو شانشز باربودو ، « أعمال خوان رامون خمينيث الشعرية » ، ص ١٩ .

إن الشعر الذى كتبه خوان رامون فى فرنسا اكتسب نوعاً من الرهافة الرمزية الطبيعية . ومن ثم نرى صبغات المنظر تخف : فاللون الأحمر النارى للحظة الشفق يصبح صبغة بنفسجية غامضة ،واللون الأخضر لم يعد ينسب، من باب الصنعة ، للنجوم ، وإنما لما هو أخضر فى ذاته مثـل الحديقة ، والأحاسيس المفضلة مثل الهدوء والصمت تكتسب(٧) قيما لونية جديدة . وسوف نلاحظ هذا التغيير فى الأسلوب إذا قرأنا أبياتاً من قصيدتين ، إحداهما من ديوان « حوريات » (Ninfeas) والأخرى من تلك القصائد التى كتبت فى بوردو عام ١٩٠١ ، ونشرت فى ديوان « قوافى » .

القصيدة الأولى ، وعنوانها « حزن » ، تقول :

تبدو السماوات
أكواماً لانهائية من الرماد ،
أكوام لانهائية مدخنة
متخلفة من نار النهار ،
حيث بعض النجوم المخضرة
ترتجف مثل شرارات متأخرة
الصمت والهـدوء
حزانى يطلقان أغنيات نائمة ...

(كتب الأشعار الأولى ، ص ١٥٠٣)

أما القصيدة الثانية فعنوانها « مناظر » ، تقول :

نحو الشرق ، تمزج دهون
اليوم المحتضر
الحديقة والسماء

---

(٧) انظر ج . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، الجزء الأول ص ١٨٠ — ١٨١ .

بالانسجام اللذيذ
ومن صبغاتها المبهمة ،
فوق سماء بنفسجية
تغير الحديقة ألوانها الخضراء
وفى هدوء المجموع الصامت
لاتوجد ضربة صارمة
ولا سعيد يستنيم ،
إنما هو متدين
ذوب صبغات رقيقة ، ...

(كتب الأشعار الأولى ، ص ١٦٠)

خوان رامون وبول فيرلين :

أشرنا من قبل إلى الإعجاب الذى كان يكنه الشاب خوان رامون تجاه الشاعر الفرنسى الكبير بول فرلين ، الذى كان أكثر شعراء فرنسا قربا من قلوب شباب الشعراء الإسبان فى نهايات القرن التاسع عشر . وذكرنا أيضا فقرة لخوان رامون قال فيها إن الشعراء الشبان مثل الأخوين ماتشادو وهو نفسه قرءوا بول فرلين قبل أن يقرأه روبن داريو (٨) .

كان شاعر موجير الشاب يعتبر بول فرلين أكثر الشعراء كمالا. وهذا الرأى نجده واضحا فى الكلمة التى كتبها خوان رامون فى مجلة هيليوس

---

(٨) يشير إلى هذا الموضوع رفائيل فيريريس فى كتابه « فرلين وشعراء الحركة الحديثة الإسبان » ، طبعة جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٥ ، ص ١٧٧ فيقول : « لقد أعرب خوان رامون فى سنواته الأخيرة عن اهتمامه الدائم بالتأكيد ، كلما أتيحت له الفرصة ، بأنه والأخوان ما تشادو عرفوا أشعار فرلين قبل أن يعرفها روبن داريو . وهو تأكيد غير صحيح » . انظر أيضاً الفصل الثانى من الكتاب المذكور ص ٤٤ — ٥٩ ، الذى يتناول موضوع انتشار أشعار بول فرلين فى إسبانيا .

Helios عام ١٩٠٣ عن روبن داريو ، وجاء فيها : « إنه من المؤلم أن يقول السيد خوان فاليرا عند حديثه عن كتاب « المتفردون » (Los raros) لروبن داريو ، إننا لانعرف ولا نريد أن نعرف فرلين ، مثلا . وهوالشاعر الأكثر كمالا ، ثم إنه بجانب هين Heine روح الحلم الغريب الرقيق الوجدانى الذى مر بهذه الأرض »(٩) وفى الإحدى عشرة قطعة من«الصفحات المؤلمة » التى نشرها خوان رامون فى هيليوس (العدد الرابع ، ١٩٠٣ ، ص ٣٠٣ - ٣١١) نجد القطعة الرابعة منها تتناول « بول فرلين وعروسه القمر (١٠) » : وفيها يقول : « إن القمر فى أشعار فرلين يرتدى كل ملابس الأناقة ، ففى « ماندولين » (Mandoline) وضع حلة ملساء ، وفى « L'heure du berger » ارتدى صديريا فقيرا مما يلبسه الفلاحون ، وفى بعض الأحيان يأتى عاريا . إنه عروس حقيقية من عرائس الحلم ؛ فلديه كل العطور ، وكل الأصباغ ، وكل المداعبات ، وكل القبلات ، إن له أثداء طفلة ، وذراعى امرأة ؛ وشعر حورية ، وبريق أميرة وأحزان ميت . إنه يواسى الشاعر فى بؤس السجن ، ويصبح عشا مضيئا وحزينا لعصفور يبكى حبه الأول ... الخ » (١١) .

هذا إذن هو قمر بول فرلين ، وسيكون هو نفسه تقريبا قمر شاعر موجير ، وذلك أن خوان رامون عندما كتب عن القمر فى ديوانه«الحدائق البعيدة » قال :

وحيث أن القمر قد تجرد
من ثلوجه ومن ياسمينه
وأخذ يبكى حزن
أفكاره البيضاء .

---

(٩) خوان رامون خمينيث ، « كتب النثر » ، الجزء الأول ، مدريد ، ١٩٦٩ ، ترتيب وتقديم فرانشيسكو جارفياس ص ٢٢٢ .

(١٠) يلاحظ أن القمر فى اللغة الإسبانية (والفرنسية أيضاً) مؤنث La lune

(١١) خ . ر. خمينيث ، كتب النثر ، الجزء الأول ص ٢٣٩ – ٢٤١ .

إن هذا هو وادى القمر
المؤلم ، إنه سر
الجبال ، وهو بستان
به سحر حقيقى .

ولكننا نلحظ فى هاتين الفقرتين الشعريتين شيئا يميز شعر خوان رامون عن شعر أستاذه الفرنسى ، ذلك أن الحزن عند الشاعر الأندلسى حزن روحى ؛ على عكس الحزن الحسى عند الشاعر الفرنسى . ولعل هذا الفرق يصبح أكثر وضوحا فى مرحلة نضج خوان رامون ، عندما تنطبع شخصيته تماما فى شعره . ومع ذلك فإن هذا لايعنى استبعاد التأثير الكبير الذى مارسه بول فرلين على الشاعر الشاب خوان رامون . لأن الأخير كان مأخوذا دائما برقة الأوصاف الطبيعية عند بول فرلين وبراعته الفنية التى تقرب البعيد عن طريق الإلهام العاطفى البسيط ، بالرغم من أن خوان رامون لم يصبح أبدا رمزيا بشكل كامل ، كما سوف نرى فيما بعد .

ولعل خوان رامون ، فى شبابه ، قد قرأ أعمال بول فرلين بعمق ، ومما يدل على ذلك — فى رأى الناقد برناردو خيكوباتى — ترجمة قصائد لبول فرلين ونشرها فى مجلة « هيليوس » Helios عام ١٩٠٣ ، فضلا عن اقتباس خوان رامون لبعض أبيات فرلين ونشرها فى صدر بعض كتبه ، مثل مجموعة « قصائد ليلية » فى ديوان « أغانى حزينة » ، حيث نجد الأبيات التالية لفرلين .

Au Calm qlair de Lune triste et beau que fait réver les Oiseaux dans les arbres

فى الضوء الهادىء للقمر الحزين والجميل
الذى جعل الطيور تحلم على الأشجار

وهذا شىء نجد مثله فى كثير من دواوين خوان رامون ، وهو إن

دل فإنما يدل على تأثره الشديد بالشاعر الفرنسى (١٢) وقراءته المتعمقة لأعماله فى فترة مبكرة من حياته .

أما الترجمات التى قام بها خوان رامون لبعض قصائد فرلين، ونشرها فى هيليوس خلال عام ١٩٠٤ فتشمل ، « ساعة الراعى » و « وضوح القمر » و « ماندولين » ، وهذه القصائد المترجمة للاسبانية نشرت بعد ذلك فى « مختارات من الشعر الفرنسى الحديث » التى أصدرها ازيكى ديت كانيدو وفرناندو فورتون فى مدريد عام ١٩١٣ .

وفى ديوان « أغانى حزينة » Arlas trjstes الذى نشر عام ١٩٦٣ ، والذى يمثل بداية نضوح الشاعر ، نجد نغمة جديدة مأخوذة عن الشاعر الإشبيلى بيكر ، وإن كانت مختلطة بتأثيرات هين وفرلين والأغانى الشعبية الأندلسية .

وفى هذا الكتاب نجد تأثير فرلين أكثر وضوحا منه فى « قوافى » . ذلك أن غالبية قصائد هذا الكتاب تحمل نغمة جديدة ، هى إضفاء صفة الحياة على كائنات جامدة . وهذا الاتجاه الجديد ، بالرغم من أن جذوره موجودة فى أعمال سان خوان دى لا كروث وبيكر والشعر الشعبى الإسبانى ، إلا أن خوان رامون تأثر فيه أيضاً بفرلين . ففى القصيدة رقم ١٩ من « أغانى حزينة » يقول خوان رامون :

إنها تمطر بعذوبة ، ويأتى
من الحديقة عطر ناعم
يشبه العشب المبلول . فأين
تنامين ، أيتها الشمس البائسة ؟
المياه تبكى على الألواح الزجاجية
الباردة فى شرفتى

---

(١٢) انظر فى ذلك برنادو خيكوباتى ، المصدر المذكور ، ص ٧٥ .

وأشجار السنط التى جفت
والغدير الأخضر ،
ومقاعد الحجر ، يبدو
أنها جميعاً تحلم بحب لا أدرى كنهه ،
إنه حب الربيع
الذى قضى على نضارته الخريف .
(كتب الشعر الأولى ، ص ٢٣٥)

ولابد أن نشير هنا إلى أن خوان رامون لم يتأثر ببول فرلين فقط ، وإنما تأثر بالحركة الرمزية بصفتها حركة عالمية أثرت فى تطور الشعر العالمى فى نهايات القرن التاسع عشر ، وإن كان تأثره بفرلين أقوى من تأثره بالشعراء الرمزيين الآخرين . ومن ثم فإننا فى الصفحات التالية سوف نعرض للخصائص العامة للحركة الرمزية ، ثم نوضح بعد ذلك هل خوان رامون رمزى بمعنى الكلمة أى بالمعنى الاصطلاحى لهذه الحركة أم أنه يشترك مع الرمزيين فى أشياء ويختلف معهم فى أشياء أخرى.

ما هى الرمزية ؟

تختلف آراء النقاد بشأن بداية هذه الحركة ، لدرجة أن بعضهم يقولون بأنها بدأت مع بدايات القرن التاسع عشر ، بينما يقول آخرون بأنها بدأت فى نهايات القرن نفسه . وبذلك يرى الأولون أن أول طلائع الحركة الرمزية بصفتها حركة أدبيـــة واعيـــة هو الشاعر فريد ريش فان هاردنبرج Freidrich Von Hardenperg ، المعروف باســـم « نوفاليس » Novalis (١٧٧٢ — ١٨٠١) ، والآخرون مثل جوستاف لانسون(١٣) Gustav Lanson يحـــددون بداية هذه الحركة فى الفترة ما بين عامى ١٨٨٦ و ١٨٩٨ ، وثم آخرون يحددون بدايتها بعام ١٨٨٠ .

(١٣) جوستاف لانسون ، « تاريخ الأدب الفرنسى » ، الجزء الثانى .

وتتحدث الكاتبة آنا بالاكيان فى كتابها « الحركة الرمزية » عن بعض الآراء الخاصة ببدايات هذه الحركة فتقول : « يرى النقاد الفرنسيون أن كلمة « الرمزية » تطلق على الفترة الواقعة بين عامى ١٨٨٥ و١٨٩٥ ، التى أصبحت خلالها حركة أدبية لها أتباع كثيرون ، كما غدت ندوة تصدر عنها بيانات ، منشورات أدبية مثل « مجلة فاجنر » La Revue wagnerienne ، و « La Vogue » و « المجلة المستقلة » Revue Independant و « الانحطاط »La Dècadence كما أنها فى الوقت نفسه أخذت تجذب إلى باريس شعراء وشخصيات أدبية من جميع أنحاء العالم الغربى(١٤) » .

وعلى أية حال فإن عام ١٨٨٥ هو أهم الاعوام بالنسبة لهذه الحركة ، لأنه منذ ذلك العام بدأت الرمزية تنتشر فى إنتاج غالبية الشعراء الشبان ، وإليهم يرجع الفضل فى تحويل الحركة من اتجاهات شبه فردية ممثلة بالأخص فى شاعرين هما بودلير ورامبو إلى حركة ذات قيم جمالية محددة(١٥) . ويرجع الفضل فى انتشار مصطلح « الرمزية » لهؤلاء الشبان ، من أمثال رودنباخ Rodenbaeh ، وفرهارين Verhaereu ، وجان مورياس Jean Moreas ، ولافورج La forgue ، و هـ . دى رينير H. de Regnier ، وريمى دى جورمو Remy de Jourmont ، وماترلينك Maeterlink k . وفى العدد الثامن عشر من الفيجارو Le figaro ، الصادر فى ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦ ، تبنى جان مورياس مصطلح « الرمزية » بدلا من المصطلح الآخر الذى استخدمه جوتييه من قبل لكى يصف الروح السائدة فى كتاب بودلير « أزهار الشر » وهو مصطلح lDecadents ، الذى تسمى به الرمزيون السابقون لبعض الوقت (١٦) .

---

(١٤) آنا بالاكيان ، « الحركة الرمزية » ، طبعة جوادارااما ، مدريد ، ١٩٦٩ ، ص١٣

(١٥) انظر فى ذلك د. محمد فتوح أحمد ، « الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر » ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ ص ٧١ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٧١ .

أما النقاد الإنجليز فيميلون لاعتبار « الرمزية » الفرنسية شيئاً يتميز به الشعراء الأربعة الكبار فى الشعر الفرنسى خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر وهم : بودلير ورامبو وفرلين ومالارميه . ويضيف ت . س اليوت لهذه القائمة شاعرين بعيدين إلى حد ما عن هذا النطاق وهما لافورج Laforgue وكوربيير Corbière (١٧) . وهناك ناقد آخر مثل ث . م . باورا C.M, Bowra (١٨) يقول بوجود مجموعة طليعية للحركة ، ممثلة فى شعرائها الكبار وهم بودليروفرلين ومالارميه . وهذا الناقد يدخل فى التراث الرمزى كل الشعراء الذين حاولوا التعبير عن تجربة مفارقة للحس فى لغة الأشياء المرئية ، والذين نجد معظم كلماتهم عبارة عن رموز مستخدمة بطريقة مختلفة عن الاستخدام العادى .

وهذا التصنيف للذى قام به باورا ، جاعلا الشعراء الرمزيين صنفين ، « الطليعيون ثم الرمزيون المتأخرون » ، اتبعه أيضاً غالبية النقاد العرب الذين عادة ما يميلون إلى تقسيمهم على النحو التالى : الجيل الأول أو جيل الطليعة ، وهو المكون من » شارل بودلير » (١٨٢١ — ١٨٦٧) الذى نشر ديوانه الهام « أزهار الشر » عام ١٨٥٧ ، وبول فرلين (١٨٤٤ — ١٨٩٦) الذى يعد أكثر الشعراء الرمزيين تعبيراً عن الوجدان ، والذى كان له تأثير كبير على الأجيال التالية ، وآرثر رامبو (١٩) (١٨٥٤ — ١٨٩١) صاحب الأسلوب الجديد الذى أطلق عليه «كيمياء االغة » ، ومالارميه ، الذى بلغت به الرمزية أوجها . وبعد هذا الجيل يأتى الشعراء الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم « الجيل الرمزى » مثل جان مورياس ،

---

(١٧) آنا بالاكيان ، المصدر السابق ، ص ١٤ .

(١٨) ث . م . باورا ، « ميراث الرمزية » ، طبعة ماكيلان ، لندن ، ١٩٥٩ ، ص ٥ وانظر أيضاً آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ١٤ ، ومحمد فتوح أحمد ، المصدر المذكور

(١٩) ترى آنا بالاكيان أن رامبو ينسب الرمز بين بارتباطه الشخصى ببول فرلين فقط . انظر تفاصيل هذا الرأى فى كتابها المذكور الفصل الرابع « فرلين لا رامبو » ص من ٧٣ إلى ٩٢ .

ولافورج وريمى دى جومو : وماترلنياك .. الخ وقد تبعهم أيضاً آخرون من أمثال رينيه جيل René Ghil ، وستوارت ميريل Stwart Merrie ، وجوستاف خان Gustave Kahn وبول فاليرى Poul Valery ، والأخير هو أكثر هؤلاء جميعا شهرة . وهؤلاء يمكن أن نطلق عليهم «ورثة الرمزية(٢٠) » .

وهكذا نرى أن التفسيرات تكثر حول الرمزية ، بصفتها حركة أدبية ، متعددة الجوانب لدرجة أن بعض النقاد يصنفون الرمزيين إلى مراتب ثابتة وكأننا فى مجال الأنساب ، وذلك على أساس الأجيال ، دون أن يهتموا بالتمييز بين الشعراء الكبار والشعراء الصغار . ولكن أكثر جوانب الرمزية أهمية طابعها الكونى Cormopolite ، لأن الفن بقدوم هذه الحركة ، لم يعد قومياً ، وإنما بلغ آفاقاً عالمية لم يصل إليها أبداً قبل الرمزية . صحيح أن مرحلة ازدهار الرمزية الفرنسية ، أو بتحديد أدق الباريسية ، تقتصر على الفترة الواقعة ما بين عامى ١٨٨٥ و ١٨٩٥ تقريباً ، ولكن ابتداء من العقد الأخير فى القرن التاسع عشر بدأ الانتشار الرمزى يمتد نحو الخارج . والشعراء الشبان ، الذين أصبحوا فيما بعد كبار شعراء العصر ، أخذوا فى الانتقال إلى فرنسا ليشاركوا فى الحركة السائدة ، وكثيرون منهم كتبوا باللغة الفرنســية ، ولم تكن لغتهم الأم . وهذه الظاهرة أدهشت شاعرا كوبياوصل أيضاً إلى باريس هو خوسيه ماريادى إيريديا J.M. de Héredia الذى قال : « لقد فوجئت بأن أرى الشعراء البلجيكيين والسويسريين واليونانيين والانجليز والأمريكيين هم الذين يحاولون تجديد الشعر الفرنسى (٢١)»

(٢٠) انظر فى هذا الموضوع الكتب التالية باللغة العربية : إحسان عباس ، « فن الشعر » بيروت ١٩٥٩ ؛ وأنطون كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ، بيروت ، ١٩٤٩ ؛ ودرويش الجندى ، « الرمزية فى الأدب العربى » ، القاهرة ، ١٩٥٨ ؛ وروز غريب « النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى الحديث » ، بيروت ، ١٩٥٢ ؛ ومحمد غنيمى هلال ، « النقد الأدبى الحديث » ، القاهرة ، ١٩٦٤ ؛ ومحمد مندور ، « الأدب وفنونه » ، القاهرة ، ١٩٥٤ ؛ ومحمد فتوح أحمد ، « الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ ، . . الخ

(٢١) نقلا عن آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ١١٨ .

وإذا كانت سنوات عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر قد شهدت صانعى وفنيى les técnicos الرمزية ، فإن عقد التسعينيات من القرن نفسه كان يمثل امتزاج التكنيك الرمزى بالروح الساقطة « decadente » على العالمى والكونى(٢٢) .

ويمكن تصنيف الشعراء الذين جاءوا إلى فرنسا إلى مجموعتين : الذين أصبحوا بالفعل رمزيين فرنسيين مثل فيلى جريفين Viele Griffin وستوارت ميريل Stuart Maréal الأمريكيين ، واليونانى موريأس Maréas ، وفرهايرين Veshrsren وماترلنيك Maetelinck البلجيكيين ، والذين وصلوا بعدم ١٨٩٠ لا من أجل المشاركة فى الرمزية الفرنسية وإنمـا حولوا الرمزية إلى حركة عالمية مثل آرثر سـيمون Arther Symone وإدموند جروس Edmund Grose من إنجلترا ، ودانوتسيو D'Annanzio من إيطاليا ، وستيفان جورج (٢٣) من ألمانيا .ومن أمريكا اللاتينية (نيكاراجوا) جاء روبن داريو عام ١٨٩٢ . ومن إسبانيا جاء الأخوان أنطونيو ومانويل ماتشادو وميجل دى أونامونو كى يقضوا السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر فى باريس . كما تجدر الإشارة إلى أن خوان رامون خمينيث وصل إلى فرنسا فى ربيع عام ١٩٠١ كى يقضى حوالى عام فى مصحة فرنسية بالقرب من مدينة بوردو . وكلا المجموعتين تختلف علاقة كل منهما بالرمزية اختلافا كبيراً . فبينما أصبح الأولون أعضاء فعليين فى هذه الحركه نجد الآخرين لم يحاولوا أن يفعلوا نفس الشيء وإنما حاولوا صبغ الرمزية بطابعهم القومى وتراثهم الأدبى .

وهذا ماحدث مع روبن داريو ، والأخوين ماتشادو وخوان رامون خمينيث . فهؤلاء استطاعوا أن يحتفظوا بطابعهم القومى بالرغم من التأثير الكبير الذى جاءهم من الرمزية . ومن ثم فإن الاتجاه العام فى النقد فى إسبانيا وأمريكا اللاتينية ، يعتبر الحركة الحديثة (الموديرنزم) مساوية للرمزية وإلى هذا يشير خوان رمون نفسه قائلا : «فى فرنسا نجد البرناسية والرمزية؛

---

(٢٢) انظر فى ذلك آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ١٢٧ .

(٢٣) المصدر السابق ص ١٢٦ — ١٢٨ .

مع التعبيرية فى الرسم ، مساوية للموديرنزم . وهذا الاسم (أى الموديرنزم) يطلق فى إسبانيا على البرناسيه وعلى الرمزية بالرغم من الاختلاف(٢٤) بينهما » . ولكن خوان رامون يرى أن شعراء أمريكا اللاتينية برناسيون بينما الشعراء الإسبان هم المحدثون بحق (مودرنست) أو الرمزيون بحق . فكلهم بدءوا مقلدين للشاعر الإشبيلى بيكر ، وفعل ذلك روبن داريو نفسه . وديوان « قوافى » (Las Rinas) لبيكر هو أفضل ما جاء سابقاً على(٢٥) الرمزية .

وتفسير خوان رامون فى هذا الصدد يجنح إلى التعميم ، ومع ذلك فإنه نظراً للطابع الكونى للرمزية (أو الحركة الحديثة فى إسبانيا حسب رأيه) فإن تفسيره هذا يمكن أن تكون له أهمية كبيرة ، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا تعدد التفسيرات واختلافها حول هذه(٢٦) الحركة .

وبهذا ندرك أن الرمزية لم تكن فرنسية ، وإنما تركزت فقط فى باريس وقد جعل منها طابعها الكونى تراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء . إن الفن — كما

---

(٢٤) ديكاردوجيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ٥١ .

(٢٥) المصدر السابق ص ٥١ .

(٢٦) فى كتاب « الرمزية » من سلسلة « الكاتب والنقد » الصادر عن دار نشر تاوروس Tawrus عام ١٩٧٩ ، نقرأ فى الصفحة ١٤ (المقدمة) هذه الفقرة : « الحركة الحديثة (موديرنزم) والرمزية : إنها مشكلة يطرحها علينا هذا الموضوع ، ذلك أنهما وجهان — العصر والاتجاه ، الأسلوب العام والاستعداد الشعرى الخاص — لعملة واحدة » . إن لويس ثيرنودا فى كتابه « دراسات عن الشعر المعاصر » ص ٥٨ يرفض هذا الرأى قائلا : « لقد حاول بعضهم الجمع بين الموديرنزم والرمزية . وهو جمع خاطىء من أى وجهة نظر . فالحركة الحديثة — دون أن نناقش الآن هل وضعها الشعرى كان أدنى من الرمزية أم لا — تنطلق من الرومانتيكية الفرنسية ، وتمر بالبرناسية ، لكنها تتوقف بالتحديد عند النقطة التى بدأت منها الرمزية » . أما جوستاف سيبمان فى كتابه « الأساليب الشعرية فى إسبانيا منذ عام ١٩٠٠ » فيؤيد رأى ثيرنودا قائلا : « وهكذا يبدو لنا مباحاً أن نصل إلى نتيجة هى أن الموديرنزم ، بالرغم من اسمها ، لاتدخل حتى الآن فى « النطاق الحديث » الأوربى ؛ وهى فى شكلها الانبساطى الجذاب يجب أن تنسب إلى الشعر السابق » . ثم إن سيبمان ينقل بعد ذلك نفس النص المذكور للويس ثيرنودا . ثم يقول : « وهكذا يتضح إلى أى درجة يكون من الخطأ إقامة وحدة تاريخية — ثقافية للفترة من عام ١٨٨٠ حتى عام ١٩٤٠ فى إسبانيا ، وإطلاق اسم « الحركة الحديثة » عليها .

ذكرنا من قبل — لم يعد قومياً ، وإنما غدا شعاراً دولياً . والشعراء يأتون إلى باريس من كل أنحاء العالم، وبعضهم يصيرون رمزيين فرنسيين أصلاء ، بينما يرجع بعضهم الآخر إلى بلادهم حاملين معهم بذوراً جديدة ، عندما غرسوها فى بلادهم أثمرت ثمرات جديدة . وهذا هو ما حدث فى إسبانيا ؛ ذاك أن روبن داريو ذهب إلى فرنسا ثم عاد إلى بلاده فى أمريكااللاتينية ، وبعد ذاك توجه إلى إسبانيا لكى يبشر بالشعر الجديد ، وهو ماأطلق عليه اسم «الحركة الحديثة» . أما الإخوان ماتشادو وخوان رامون خمينيث فقد ذهبوا أيضا إلى فرنسا وعادوا لشعرهم الجديد الذى تجاوز حركة داريو وأسلم نفسه مباشرة للمنبع الأصيل (أى الرمزية) مع الاحتفاظ بطابعه القومى فى آن واحد . ولكننا نعود إلى السؤال الذى طرحناه من قبل وهو : هل أصبح خوان رامون رمزياً بكل معنى الكلمة ؟ وسوف نحاول الإجابة على هذا السؤال من خلال المقارنة بين الخصائص العامة للرمزية وبين شعر خوان رامون خمينيث .

الخصائص العامة للرمزية

قبل أن ندرس الخصائص العامة للرمزية نود أن نشير بإيجاز إلى العوامل التى أثرت فى ظهورها ، وذلك لأن هـذه العوامل متصلة اتصالا وثيقا بالخصائص . إن أى حركة ذات أهمية لا تظهر من فراغ وإنما تمد جذورها نحو تيارات واتجاهات سبقتها . وفيما يتعلق بالرمزية فإن بعض النقاد يرون أن أصولها تعود إلى فلسفة افلاطون المثالية (٢٧) ، التى كانت ترفض حقائق الأشياء المحسوسة ، وترى فيها مجرد صور أو رموز للحقيقة المثالية الموجودة فيما وراء الحس . ولكن تجدر الإشارة إلى أن الأفلاطونية كانت ترفض الواقع المرئى كلية بينما كان الرمزيون يرفضون الأشياء الظاهرة لهذا الواقع فقط ، وذلك بهدف الوصول إلى الجوهر . أى أن الرمزيين لم يرفضوا الواقع كلية و نما حاولوا استبطانه .

ويقسم محمد فتوح أحمد العوامل التى أثرت فى ظهور الرمزية إلى قسمين : عوامل كان لها تأثير غير مباشر ، وعوامل أخرى أثرت بطريقة

(٢٧) محمد مندور ، « الأدب وفنونه » ، دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١١٧ .

مباشرة . أما العوامل الأولى فتتمثل فى فلسفة كانت الألمانية المثالية ، وبالأخص فلسفته الجمالية التى كانت تفرق بين الجمال فى ذاته وبين المنفعة كما كان لفلسفة هيجل أيضا أثر غير مباشر على الرمزيين ، ولكن التأثير الكبير للمثالية الألمانية جاء من فكر شوبنهور Schopenhaulr المتشائم (١٧٨٨ — ١٨٦٠) ، ذلك أن فكرة الخلاص عن طريق الفن التى أثرت كثيرا على الرمزيين لها أهمية كبرى فى فلسفة شوبنهور ، فضلا عن الأهمية التى أعطاها هذا الفيلسوف للموسيقى (٢٨) . ومن العوامل غير المباشرة يذكر أيضا الجنوح نحو اللاشعور فى القرن العشرين . ويقال إن كتاب إدوارد فون هارتمان « فلسفة اللاشعور » المترجم إلى الفرنسية فى عام ١٨٧٧ ، هو الذى عرف الرمزيين بهذا الجانب من حياتنا الباطنية . كما أثرت فى الرمزيين أيضا بطريقة غير مباشرة المعتقدات الروحية الشرقية ، المترجمة لبعض اللغات الأوربية خلال القرن التاسع عشر مثل النيرفانا البوذية التى كان لها أيضا تأثير كبير على فلسفة شوبنهور (٢٩) .

أما العوامل المباشرة فهى : قيام بودلير بترجمة أعمال الكاتب الشاعر الأمريكى إدجار ألن بو (١٨٠٩ — ١٨٤٩) إلى الفرنسية عام ١٨٤٨ . وقد وجد بودلير فى أعمال ألن بو ذلك الجو السحرى الذى كان يبحث عنه بشغف . وقد ظهر تأثير ألن بو على بودلير واضحا فى ديوان « أزهار الشر » . وهذا التأثير امتد أيضا إلى الشعراء الرمزيين الآخرين مثل رامبو وبالارميه . وثم عامل مباشر آخر فى غاية الأهمية يتمثل فى موسيقى فاجنر Wagner(١٨١٣ — ١٨٨٣) . وكان بودلير يرى أن فاجنر هو الفنان الحقيقى ، وهو الفنان الكامل الذى كان بجمعه بين الدراما والشعر والموسيقى والديكور يعطى نموذجا للترابط الكامل بين المدركات الحسية التى يجب أن تكون مثالا الشاعر (٣٠) . وقد كتب بودلير قبل موته بقليل إلى فاجنر يعرب له عن إعجابه به .

---

(٢٨) محمد فتوح أحمد ، المصدر المذكور ، ص ٤٨ — ٥٨ .
(٢٩) المصدر المذكور .
(٣٠) آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ٦٣ .

وتؤكد آنا بالاكيان فى كتابها عن الرمزية دور سويد نبرج Swedenberg الذى كانت فلسفته تجميعا لكل الفلسفات المستترة السابقة عليه . فهو لم يكتشف حقيقة واحدة لكنه أحدث تآلفا بين أشياء كثيرة كانت طى الخفاء. وتتلخص فلسفة سويد نبرج فى أن كل الأشياء الموجودة فى الطبيعة ، من أصغر شىء إلى أكبر شىء ، تتراسل . والسبب فى أنها متراسلة يكمن فى أن العالم الطبيعى فى كل ما يشتمل عليه ، يوجد ويستمر بفضل العالم الروحى ؛ وكلا العالمين يوجدان ويستمران بفضل العناية الإلهية (٣١) . وهذه الفلسفة كان لها تأثير كبير على الأمريكى إدجار ألن بو ، وعادت لتنتشر مرة أخرى فى أوربا بفضل بودلير . وتجدر الإشارة إلى أن الشعر ، منذ بدأت الحركة الرومانتيكية أخذ يستحوذ على قدر كبير من التصوف ، كنوع من التكافؤ مع الدين : ذلك أن الرومانتيكيين كانوا يبحثون عن مشابهات أو عمليات تقليد للانهائى وفعل الشىء نفسه الرمزيون والسرياليون (٣٢) . وبهذا فإن النزعة الصوفية البارزة فى فلسفة سويد نبرج كان لها دور كبير جدا فى انتشار ما أطلق عليه فيما بعد « تراسل الحواس » ، فضلا عن البيئة السحرية التى كان يهيم فيها خيال الرمزيين .

وبهذا نرى أن العوامل التى ساعدت على ظهور هذه الحركة الكبيرة جاءت من جميع الجهات ، مما يقدم دليلا آخر على الطابع الكونى للرمزية.

وبعد أن أشرنا بإيجاز إلى العوامل التى أثرت فى ظهور الرمزية كحركة شعرية عالمية ، نبدأ فى تفصيل بعض الخصائص العامة لهذه الحركة . ومن أهم هذه الخصائص انفتاح الروح نحو كل ما هو مبهم وسحرى وغير محدد . وكان الشعر عند شاعر مثل بودلير يمثل نوعا من الاكتشاف ، وذلك لأنه كان يحاول الابتعاد عن كل ما هو أرضى بهدف الوصول إلى عالم من الأحلام ، يستطيع أن يتأمل فيه الجمال الخالد . وفى هذا المعنى يقول بودلير فى قصيدته « ارتقاء » ELEVACiON من ديوان « أزهار الشر » :

---

(٣١) المصدر السابق ص ٢٥ .

(٣٢) المصدر السابق ص ٢٩ .

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر
مصعدة كل صباح إلى معارج السموات ، حرة طليقة
فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء
لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة (٣٣) .

ومن خصائص الرمزية أن الشاعر يجب أن يوحى بالأشياء بدلا من أن يعينها . وكان الرمزيون يبتعدون عن الكلمات التى يمكن أن تعطى أبعادا للأشياء وتجعلها فى متناول الإنسان مباشرة . ومن ثم فإن الرمز عندهم يعنى معارضة التمثيل ، والإيحاء يعنى معارضة التعيين ، ذلك أن المتعين نهائى ، أما الإيحاء به فيشبه الهاتف الإلهى ، لأنه يمكن أن يشتمل على عدد كبير من المعانى . ومن هنا تبرز الأهمية التى أعطاها الرمزيون للموسيقى . وكان بودلير — كما ذكرنا — هو الذى كشف عن الوظيفة الصوفية للموسيقى عند فاجنر . « وكانت موسيقى فاجنر تمارس على المستمع تأثيرا يشبه تعاطى المخدرات . وبما أن الحشيش يؤدى إلى حالة من النشوة فإن النغمة توحى باللون » (٣٤) . ولهذا فإن بودلير ، عندما حضر عرض مؤلف فاجنر Tonnhauser ، قضى بعدها عدة أيام يهيم من مقهى لمقهى ، محاولا البحث عن فرقة موسيقية (أوركسترا) تستطيع أن تقدم مرة أخرى ما أصبح مستكنا فى ذاكرته المستقبلة (بكسر الباء) . وكان كل الشعراء الرمزيين ، وبالأخص مالارميه ، يتملكهم هذا الشعور نحو الموسيقى ، وهو أمر سوف نجده أيضا عند خوان رامون خمينيث . كان فرلين يرى فى الموسيقى معنى مثاليا ، لا نغميا فقط . ولهذا يقول :

بالموسيقى أيضا ودائما
ليكن شعرك هو الشىء المحلق
حتى ليحس المرء بأنه يخرج من الروح متوجها
نحو سماوات أخرى ونحو حب آخر (٣٥)

---

(٣٣) انظر الترجمة الكاملة لهذه القصيدة فى ديوان « أزهار الشر » ، عمل محمد أمين حسونة .

(٣٤) انظر فى ذلك آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ٦٢ .

(٣٥) فرلين ، الأشعار الكاملة ، طبعة مزدوجة باللغتين الفرنسية والإسبانية ، الجزء الثانى ، برشلونة ، ١٩٧٧ ص ٤٨ .

ومن خصائص الرمزيين أيضا رفعهم من قيمة أنفسهم وقيمة الفن ، لأن الفن عندهم هو طريق الخلاص . والشاعر عندهم له مكانة خاصة لأنه كائن شديد التميز . ومن ثم فإن الشعراء الرمزيين بعامة لم يشاركوا بنشاط فى الحياة اليومية ، وعادة ما كانوا يتهمون بأنهم منعزلون أو يعيشون فى أبراج عاجية . ولهذا تقول الناقدة آنا بالاكيان إن مالارميه قد اتخذ موقفا خاطئا ، نقله إلى أتباعه ، فقد كان يرى أنه إذا كان هناك مجتمع لا يمنح الشاعر مكانة رسمية ولا يعطيه المرتبة التى يستحقها ، فإن الشاعر لا يجب أن يهتم بهذا المجتمع . فالشاعر له الحق فى أن يبتعد عن دائرة العمل الاجتماعى ، وأن يعمل فى أماكن معزولة أو آمنة ، ومن فترة لأخرى يرسل قصيدة إلى العالم — كأنها بطاقة زيارة — ليذكره بوجوده (٣٦) .

ولكن الشيء الجوهرى فى الرمزية هو نظرية « تراسل الحواس » ، لأنها ، قبل أن تكون نظرية فى الإبداع الشعرى ، تمثل رؤية جديدة للكون . ويشرح لنا بودلير فى قصيدته «تراسل» من ديوان «أزهار الشر» ، هذه الطريقة ، فيقول :

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية
تصدر عنها أحياناً كلمات غامضة ؛
ويتجول الانسان فيها عبر غابات من الرموز ،
رموز ترنو إليه بنظرات مألوفة .
مثل أصداء طويلة متباعدة ، مختلطة
فى وحدة مظلمة وعميقة ،
رحبة مثل الليل ومثل الضوء ،
تتجاوب العطور والألوان والأصوات (٣٧)

---

(٣٦) آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ١٠٢ .
(٣٧) بودلير ، أزهار الشر ، ص ٣٤ .

وبديهى أن هذه العلاقات التى التى كشف عنها بودلير ليست —من ناحيته — إلا امتدادا لموقفه المثالى : وتطبيقا — من ناحية أخرى — لرأيه فى الخيال الشعرى الذى « يمت بصلة إلى اللانهائى . . . وما العالم المرئى إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويكسبه قيمته الخاصة به ، والعالم كله بمثابة المواد الغفل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه »(٣٨) .

وأخيراً نود أن نشير بإيجاز أيضاً إلى إحدى الخصائص الهامة الأخرى للرمزية ، بالرغم مما ذكرناه من قبل أن خصائص هذه الحركه العالمية قد تكون أكثر من ذلك بكثير ، ثم إنها قد تتغير من شاعر إلى آخر . وهذه الخاصية الأخيرة كان لها تأثير كبير على الشعراء الرمزيين المتأخرين . إنها خاصية « الذهنية » (Inteligencia) . ففى الرمزية نجد أن الذهن يمثل مفتاح القصيدة ، أما الحواس فتملأها بإبداعاتها المنسجمة . ومن ثم فإن الكلمات العاطفية فى القصيدة قليلة جداً وتكاد تكون معدومة . وفى عام ١٩٥٦ أوضح بودلير فى رسالة موجهة لألفونس توسينيل Alphonse Toussenel أنه يعطى أولوية لنوع من التخيل ينزع نحو الذهنية أكثر من العاطفة فى الإبداع الشعرى . يقول : « منذ وقت وأنا أقول إن الشاعر ذهنى بالدرجة الأولى ، بل هو العقل نفسه ، والخيال هو أكثر القدرات التصاقاً بالناحية العلمية لأنه وحده يدرك المشابهات الكونية أو ما يطلق عليه فى الأدب الصوفى « تراسل (٣٩) الحواس» . ولكن تجدر الإشارة إلى أن بودلير لم يستطع تحقيق هذه الذهنية الخالصة فى كل أشعاره، فهناك أشعار له قريبة جداً من شعر المحسنات ، ولا تدخل ضمن الرمزية الحقيقية ، وذلك مثل قصيدة « العدو » من ديوانه « أزهار الشر » التى تقول :

لقد كان شبابى مجرد عاصفة مظلمة

---

(٣٨) انظر محمد فتوح أحمد ، المصدر المذكور ، ص ١١١ ، وانظر أيضاً د. محمد غنيم هلال « فلسفة الصورة فى شعر الرومانتيكية » ، مجلة المجلة ، أغسطس سنة ١٩٥٩ ص ٧٦ .

(٣٩) انظر آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ٥٣ .

سن شموس ساطعة متذبذبة ومن متعة

والأشعة والأمطار هى التى أحدثت ذلك التمزق

الذى لم يكد يبقى منه فى حديقتى إلا بعض الحساب(٤٠)

ولكى ندرك فى إيجاز خصائص الرمزية نقدم هذا التحليل التطبيقى الذى ورد فى كتاب الناقدة آنا بالاكيان لقصيدة « انسجام المساء » من ديون « أزهار الشر » .

تقول القصيدة ،

هاقد أتى الزمن الذى فيه كل زهرة تتبخر

من الساق المهتزة مثل موقد البخور ،

والنغمات والعطور تجعل من المساء مسبحة ؛

يالها من رقصة حزينة تتأرجح فى إيقاع !

كل زهرة تتبخر مثل موقد البخور ،

والكمان يبدو مثل قلب جريح ؛

يالها سن رقصة حزينة تتأرجح فى إيقاع !

والسماء حزينة وجميلة مثل مذبح كنيسة معزول .

الكمان يبدو مثل قلب جريح ،

أهو قلب حنون بألمه اليومى ! ؛

والسماء خزينة وجميلة مثل مذبح كنيسة معزول .

وقد انغمست الشمس فى دمها المتخثر .

أهو قلب حنون بألمه اليومى

يجتر وجه الماضى المشتعل !

وقد انغمست الشمس فعلا فى دمه المتخثر . . . ؛

أتسطع فى نفسى ذكراك وكأنها فى صندوق رفات القديسين !

---

(٤٠) بودلير ، أزهار الشر ، ص ٤٣ .

فما هى إذن العناصر الرمزية فى هذه القصيدة ؟ وقبل الإجابة على هذا السؤال نرى ماهى العناصر الرمانتيكية التى يخلو منها النص .

أولا لا يوجد عرض مباشر لعواطف الشاعر : فما نستقبله من أحاسيسه يأتى إلينا عبر طريق غير مباشر من الصور . وثانياً لا يوجد شىء متعال : فالذكرى المثارة من خلال العطر تقع داخل الحدود الفيزيقية للعطر نفسه ؛ ولا يوجد تواز بين الحالة الفيزيقية وبين الرؤية الواقعية أو الشفافة ؛ فقط نجد الشمس غارقة فى دمها وكأنها مشروع لغرق قلب الشاعر فى لجته الخاصة .

وهذه هى عملية الخطاب غير المباشر : فليس ثم تعبير مباشر عن العاطفة بواسطة صفات كمية ووصفية ، وليس ثم تمثيل للعاطفة من خلال تشخيصات مجازية خاصة ، وإنما يتم الاتصال بين الشاعر والقارىء من خلال صورة أو مجموعة من الصور التى تحمل قيمة ذاتية وموضوعية فى آن واحد . وهكذا فيما أن وجوده الموضوعى وجود أحادى . فإن معناه الذاتى متعدد الأبعاد ، ومن ثم فإنه يوحى بأكثر مما يعين ، وذلك فيما يتعلق بموقد البخور ومذابح الكنيسة ووعاء القربان والكمان والدم . أى أن الشعر يصل عن طريق الصورة : وهكذا فكما أن النهر يترك فضلاته فى البحيرة ويخرج منها بمظهر جديد ، فكذلك المفهوم الدافع يمر بمستنقع الاستعارة ثم يخرج منها بشكل جديد . فالثنائية التعبيرية كامنة ، إذن ، بين الذكرى الذى تعتمل فى نفس الشاعر وبين روائع ونغمات الكون التى تنهض مثل البخور فى أحد المعابد . والكمان المرتعش يمثل همزة وصل بين الممثل (الشاعر) وبين الطابع المادى للجماد السلبى الذى يأخذ الإحساس من الأثر البشرى . والكمان يصبح تعبيراً خارجياً عن القلب ، ودالا على كثير من صور الكمانات التى استخدمها شعراء الرمزية من فرلين إلى الشعراء الآخرين ، فضلا عن صور أخرى لأدوات موسيقية مستخدمة على نفس النمط الرمزى . إن حالة الإنسان الداخلية وحزنه يأتى متشكلا مع صفات خاصة بالطبيعة(٤١) .

---

(٤١) انظر آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، من ص ٥٤ إلى ص ٥٦ .

خوان رامون خمينيث : رمزياً :

بعد هذا العرض الموجز عن الحركة الرمزية وخصائصها العامة ، سوف نحاول أن نتحقق فى السطور التالية من المسألة التى طرحناها من قبل وهى : هل يمكن أن يكون خوان رامون ، فى جزء من أعماله على الأقل ، رمزياً بمعنى الكلمة ؟ ولقد أشرنا فى بداية هذا الفصل إلى أن خوان رامون بدأ يطلع على الأدب الفرنسى فى فترة مبكرة من حياته ، وذلك بقراءة الكتب المدرسية التى كانت مقررة عليه فى مدرسة اليسوعيين بميناء سانتا ماريا ، كما ذكرنا أن اتصاله المباشر مع الحركة الرمزية بدأ عام ١٩٠١ خلال فترة إقامته فى إقليم بوردو . ورأينا أن خوان رامون والأخوين مانويل وأنطونيو ماتشادو ، وميجل دى أونامونو وروبن داريو يعدون من الشعراء الأجانب الذين ذهبوا إلى فرنسا ذات يوم ثم عادوا إلى بلادهم وقد حملوا معهم أعراض هذه الحركة الكونية التى كان مركزها باريس فى ذلك الوقت ، وإن كان كل واحد من هؤلاء الشعراء لم يترك نفسه فريسة للتأثير الطاغى للرمزية وإنما حاول أن يكون نسيج وحده ، وأن يكون تمثيلا للطابع القومى أكثر منه انغماساً فى هذه الحركة .

وهذا هو ماحدث مع خوان رامون خمينيث ، الذى ظل تفكيره مع الشعر الإسبانى ومع الشاعر بيكر بالرغم من قراءته المتعمقة للرمزيين الفرنسيين وكان بيكر من أهم المعجبين بالشعر الشعبى ، ولذلك فإنه فى مقدمته التى كتبها لكتاب « العزلة » للكاتب أوجستوفران Augusts Ferràn — وقد اطلع عليها خوان رامون — أخذ يمتدح أشكال التعبير الشعرية للشعب ، كما قسم الشعر إلى نوعين : أحدهما الثمرة الإلهيـــة لوحدة الفن والخيال ، والثانى الشرارة المشتعلة التى تأتى من احتكاك الإحساس(٤٢) والعاطفة .

وعلى أية حال فإن الأحاسيس المبهمة ، المشعشعة ، الغامضة الخاصة بالرمزية بدأت تظهر فى كتابه الثالث الذى صاغ قصائده عام ١٩٠١ فى بوردو ، وهو ديوان « قوافى » . والقصيـــدة التى ذكرناها من قبل وهى

---

(٤٢) انظر ج . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، الجزء الأول ، ص ١٨٨ .

قصيدة « الربيع والاحساس » بها فقرات تشبه الشعر الرمزى الأصيل الذى يوحى من خلال الصور المتتابعة . وذلك مثل الفقرة التالية :

الحديقة صحراء
والطرق تمتد
بين الظلال المرتعشة
للأشجار البعيدة . . الخ(٤٣)

وهذا يعنى أن خوان رامون ، خلال إقامته فى بوردو ، قد تعمق كثيرا فى قراءة الشعراء الرمزيين . ولابد أن خوان رامون قد استغل فترة إقامته فى فرنسا استغلالا طيبا وحاول الإفادة منها قدر الإمكان وهو أمر لانستغربه من شاعر مثله وهب حياته منذ بدايتها للشعر وللفن والجمال .

وفى ديوان « قوافى » نجد قصائد أخـــرى لا تكاد تختلف عن قصائد الرمزيين ، مثل تلك القصيدة التى تحمل رقم ٣٩ (كتب الشعر الأولى ص ١٤٢) وفيها يقول :

فى الشرفة ، وفى لحظة ،
بقينا نحن الاثنين وحدنا ،
ومنذ الصباح العذب
لذلك اليوم كنا عروسين .
وكان المنظر الحالم
ينيم أصباغه المبهمة
تحت السماء الرمادية الوردية
لشفق الخريف .

قلت لها إنى سأقبلها ،
فأسبلت المسكينة عينيها

---

(٤٣) ديوان « قوافى » ص ٨٩ من « كتب الشعر الأولى » .

وقدمت لى خدها
كمن يفقد كنزا .
وكانت الأوراق الذابلة تسقط
فى الحديقة الصامتة ،
كما كان يهيم فى الهواء المنعش
عطر دوار الشمس .
ولم تجرؤ على النظر إلى
قلت لها إننا كنا عروسين ،
فانهمرت الدموع من
عينيها الحزينتين .

وبالرغم من أن عناصر هذه القصيدة جميعها مستقاة من الواقع فإن الشاعر استطاع أن يحطم العلاقات الواقعية التى تربط بين كل عنصر وآخر كى يقدم للقارىء فى النهاية شيئا مجردا . إذن فالعناصر واقعية مثل الشرفة والحديقة والأوراق الذابلة . . الخ . لكنها لا تتضمن فى القصيدة نفس العلاقات الواقعية التى كانت لها فى الحياة العادية . وبهذا نجد المنظر الحالم ينيم أصباغه المبهمة . والشاعر يجعل من كل هذه العناصر رموزا للتعبير عن حالته الداخلية : ولا يمكن أن تكون مجرد وصف واقعى للشاعر وحبيبته فى شرفة ما . إننا نجد هنا رمزا شاملا مجردا بالرغم من أنه مشكل من عناصر واقعية . إن الشاعر يصف حالة نفسه الحزينة .

وإذا قارنا بين قصيدة كتبها الشاعر قبل عام ١٩٠١ وأخرى كتبها فى ذلك العام سنجد أن شعره خلال هذه الفترة القليلة تطور بشكل كبير . حيث انتقل من اللونية التى تميز بها فى المرحلة الأولى إلى الرمزية . و القصيدة الأولى عنوانها « منفردا ! » ومنشورة فى ديوانه الأول « أرواح البنفسج » والثانية عنوانها « إلى العذراء مريم » ولم تنشر فى أى مجموعة ، وقد عثرت عليها الناقدة جارثيلا بالاودى نيميس فى صالة زنوبيا وخوان رامون بجامعة بويرتوريكو . وكلتا القصدتين تتناولان شعور الشاعر تجاه مريم العذراء . يقول فى القصيدة الأولى :

سيئا ، كنت سيئا
عندما مضى ذلك الشتاء ... ،
لا أدرى من ماذا ، ولكن الحال
هو أن أوقات سعادتى ماتت ،
وقد حملونى إلى الريف
كى أتنفس هواء جديدا ...

(كتب الشعر الأولى ، ص ١٥٣١) .

أما القصيدة الثانية فنقرأ منها ،

لماذا قلبى المسكين
الزئبقى
لم يبحث عنك دائما ، أيها الظل
الأزرق ؟
إنى أموت من العطش ، ومن الأحلام
ومن العذاب
فلماذا قلبى المسكين
الزئبقى
لم يبحث عنك دائما ، أيها الظل
الأزرق ؟

(صالة زنوبيا وخوان رامون بجامعة بويرتوريكو)

فى هاتين القصيدتين اللتين اكتفينا منهما بالأبيات الأولى فقط ، نجد الشاعر فى الحالة الأولى يصف حالته السيئة فى اثنين وعشرين بيتا أخرى دون أن يذكر العذراء ، التى تظهر ابتداء من البيت التاسع والعشرين ، لكنه فى القصيدة الثانية (المكتوبة عام ١٩٠١) يربط بين المريض وبين الشىء الذى يرنو إليه منذ الأبيات الأولى بطريقة جميلة وغير مباشرة ، عن طريق « القلب الزئبقى » (٤٤) التى تشير إلى الشاعر نفسه ، وتعبر

---

(٤٤) هاتان الكلمتان متصلتان فى النص الإسبانى على النحو التالى : « Corazàn de Ciris » لكن لا يمكن المحافظة على شكل الأبيات بالترجمة الحرفية ، ومن ثم آثرنا الترجمة على النحو الذى تظهر به الأبيات فى أعلى الصفحة .

« الظل الأزرق » التي تشير إلى العذراء(٤٥) .

وبالرغم من أن القصيدة الثانية لاتصلح للدخول فى دائرة الرمزية لأن الشاعر يعبر فيها عن أحاسيسه بشكل يكاد يكون مباشرا ، إلا أنها تعد خطوة فى طريق الوصول إلى صفاء الشاعر ، الذى اجتهد الشاعر من أجل بلوغه ، كما سوف نرى فيما بعد عند الحديث عن خوان رامون والشعر الصافى .

وإذا قارنا هاتين القصيدتين بقصيدة أخرى (القصيدة رقم ٢١) من كتابه الرابع « أغانى حزينة » Arias Tristes المنشور عام ١٩٠٣ ، نلاحظ أن خوان رامون خطا خطوة كبيرة نحو التعبير الرمزى المحمل بالإيماءات . يقول فى هذه القصيدة :

بعد أن نظرت إلى القمر
أغلقت نافذتى ،
وفى الخارج بقى الليل
ببريقه الأخضر والأبيض
ولدى حجرتى ، فى الظل
المفضض فى شرود ،
يتنزه جسدى الأسود
فى وضوح روحى .
وأفكر ، وأنا نائم ،
الليل يتنهد ويحب ،
والقمر يقبل الأزهار ،
وتظهر الرؤى البيضاء .

---

(٤٥) من أجل تفسير أكثر تفصيلا انظر ج . ب . دى نيميس المصدر المذكور ، ص ١٨٢ — ١٨٥ .

فى هذه القصيدة نجد خوان رامون يستخدم الأساليب الرمزية بمهارة كبيرة ، من تراسل الحواس إلى الإيحاء بحالة روحه ، فى وضع يتنزه فيه جسده الأسود فى وضوح تلك الروح . إنه ، بعد أن يأتى نظرة تجاه القمر يغلق نافذته ويعود إلى نفسه ليتأمل حالته الباطنة ، ويعبر عنها عن طريق الرموز . وإن كانت هذه الرموز لاتبلغ فى تركيبها نفس الدرجة التى يأتى عليها الرمز فى قصائد الرمزيين الفرنسيين ، وهو ما يطلق عليه « الرموز المركبة » أو الصور التركيبية(٤٦) Imaganas Vislonarias .

فهذه إذن قصيدة تستخدم الأساليب التعبيرية للرمزيين ، لكنها ليست رمزية بكل معنى الكلمة .

ولعل هذا الفرق بين شعر خوان رامون خمينيث وشعر الرمزيين الأصلاء يتضح أكثر إذا قارنا بين هذه القصيدة نفسها للشاعر الإسبانى وبين قصيدة بودلير التى تحمل عنوان « العملاقة » فى ديوان « أزهار الشر » . تقول أبياتها الأولى : —

لشد ماكنت أهوى ، والطبيعة فى نشوتها العارمة
تلد فى كل يوم أبناءها الخوارق
ن أعيش بقرب عملاقة شابة

---

(٤٦) إن التفسير الشائع حول تحديد الرمز هو ذلك الذى يرى فى الرمز طريقة تعبير تشمل القصيدة كلها أو جزءاً كبيراً منها (عدة أبيات أو فقرات) ولهذا يطلق عليه مصطلح « الصورة التركيبية » Imaganas Visionarias تمييزاً لها عن الصورة البسيطة التى تقترب من الاستعارة . وعادة ما يستخدم الشعراء الرمزيون هذه الصورة المركبة التى تشمل كل القصيدة فى غالب الأحيان .

من أجل تفصيلات أكثر حول تحديد الرمز انظر الكتب التالية : سيفيرينو سانتوس — اسكوديرو ، « الرموز والإله فى أعمال خوان رامون الأخيرة » دار نشر جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٥ ، كارلوبوسونيو ، « نظرية التعبير الشعرى ، » الجزء الأول ، الرمز ، جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٦ ؛ محمد فتوح أحمد ، « الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر » ، القاهرة ، ١٩٧٨ ؛ وأعمال أخرى .

مثل هر نهم يجثم مستسلماً للذته تحت قدمى ملكة(٤٧)

فهذه القصيدة تتميز بكثافة صورها المادية ، وتعقدها ، وإغراقها فى التجريد ، مما يجعل القصيدة فى نهاية المطاف صورة كلية أو تركيبية تعبر عن حلم من أحلام بودلير . وقصيدة خوان رامون أيضاً تعبير عن حلم ، وتتميز بكثافة الصور المادية وتجريدها ، لكنها أقرب إلى البساطة منها إلى التعقيد . بل إننا يمكن أن نفصل صورها عن بعضها فى يسر وسهولة .

والمقارنة بين هاتين القصيدتين لكل من خوان رامون وبودلير بقدر ماتدلنا على اختلافه عن الرمزيين تدلنا أيضا على قربه منهم فى تلك الفترة من حياته الشعرية . ولهذا نجده أحياناً فى بعض أشعار ديوان « أغانى حزينة » يحول المنظر الذى يتأمله بروحه الحزينة إلى منظر للروح نفسها . وفى قصائد هذا النوع نجد المنظر والإحساس مختلطين ، وهى إحدى خصائص الشعر الرمزى ، وذلك مثل القصيدة رقم ١٨ من الديوان المذكور التى يقول فيها :

لقد تركت روحى جسدها
مع الأزهار ، وهى صامتة
شردت فى الحدائق
تحت قمر من الدموع .
لقد رغبت روحى فى سر
الأشجار الخيالية ؛
فوصل السر . . ثم ذهب
إلى أشجار أخرى بعيدة

(كتب الشعر الأولى ، ص ٢٨١)

وخوان رامون مثل الشعراء الرمزيين ينقل أحاسيسه من خلال مجموعة من الصور ، وذلك مثل الجزء الثانى من قصيدة « فرانسينا فى الحديقة » من كتابه « قصائد سحرية ومؤلمة » المكتوب خلال عام ١٩٠٩ ، والمنشور لأول مرة عام ١٩١١ . وهذا الجزء الثانى من القصيدة يقدم له الشاعر ببيت

(٤٧) انظر هذه القصيدة كاملة فى الترجمة العربية لديوان « أزهار الشر » ، عمل محمد أمين حسونة ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦١ .

لفكتور هوجو ، وإن كانت القصيدة نفسها لاتمت بسبب كبير إلى الشعر الرومانتيكى . تقول :



. . . "Sit de la fraicheur de l'eau" Victor Hugo.

بليلق ملىء بالمياه
ألهبت ظهرها

وكل جسدها البض
أحفظته القطرات البيضاء

ياله من لحم مبلل ساذج
فوق رمل لؤلؤى !

وكان اللحم أكثر شحوباً
وسط الأزهار القرمزية ؛

مثل تفاحة من الفضة
تنعشها النجوم والصقيع .

. . . كانت تجرى ، هاربة من المياه ،
وسط الأزهار القرمزية .

وكانت تضحك ، مدهشة ؛
والضحكة كانت تبللها . . .

بليلق ملىء بالمياه
وهى تجرى ، كنت ألهب ظهرها

فهذه القصيدة التى نجد بها حدثاً واحداً يستخدم فى تقديم بعض الارتعاشات المبهمة : فيها إجابة على رغبة جديدة عند الشاعر تتمثل فى

محاولة نقل إحساسه من خلال مجموعة كبيرة من الصور . ويقول الناقد برناردو خيكو باتى فى تحليله لهذه القصيدة : « إن مركز القصيدة « والضحكة كانت تبللها » ، ولجوء الشاعر إلى تجميع صور سمعية وبصرية ولمسية هو استجابة لإيحاءات الرمزية التى درسها الشاعر فى تعبيراتها الفرنسية . والرمزية هى التى جعلته يهتم بالصور المبهمة وألوان الظلال والنشوة ، فضلا عن الرغبة فى بنـــاء قصائد على أساس مجموعة من الصور لا تقــوم على أسس منطقية (٤٨) »

وفى كتاب « قصائد سحرية ومؤلمة » يستخدم خوان رامون فى الجزء رقم ١١ من « بحريات الحلم » سلسلة من الأحاسيس المتغيرة لكى يخلق من أضغاث الأحلام ما يشبه ذلك العالم الذى ابتدعه للرمزيون الفرنسيون . يقول فى هذا الجزء من القصيدة المذكورة :

إن سماء العاصفة الثقيلة المدوية ،
تشق الشفق ، سكين حاد
من ضوء حامض خاطىء ، زخرفة لحظة وجلة
لروعة غريبة هاذية صفراء .
وما يجرحه الضوء ، مثل صيحة ، يشتعل ،
والشاطىء ذو الصخور العالية ذهب قرمزى ،
والمموات تحترق ، ونداء أزرق قاتم
يمضى مع الموجات السوداء ، المجنونة فى مأساة ...
والريح تأتى ، غاضبة ، عاصفة ، وعميقة ،
فى مواجهة تقزح اليوم المتقلب ،
وفى سعادة غامرة ، فى عمق
المساء ما زالت الشمس الزائفة المذهبة طالعة . (٤٩)

---

(٤٨) ب . خيكوباتى المصدر المذكور ، ص ٧١ .
(٤٩) خ . ر . خيمنيث ، قصائد سحرية ومؤلمة ، طبعة لوسادا ، بيوينوس أيرس ١٩٦٥ ، ص ٨٧ .

ونحن نرى أن هذه الأبيات رمزية بكل معنى الكلمة . فإحساسات الشاعر ينقلها إلينا عبر مجموعة من الصور الغامضة المبهمة المكثفة الإيحائية فضلا عن أن القصيدة كلها عبارة عن لوحة تتشابك فيها الرموز كى تشكل فى النهاية رمزا كليا واحدا يعبر عن حالة الشاعر الداخلية . وفى هذه الأبيات لانجد المقابلات الشائعة فى الشعر الوجدانى مثلا ، وهى مقابلات تتم عادة بين حالة الشاعر الوجدانية وبين رؤية مثالية . كما أن « الأنا » مختفية تماما ولا تظهر فى أى بيت من هذه الأبيات الاثنى عشر . ثم إن التعبير عن عاطفة الشاعر لا يأتى بصورة مباشرة بل إنه غير مباشر بشكل يكاد يستغلق على فهم المتلقى غير المتعمق . والعالم الشعرى للأبيات هو عالم من أضغاث الأحلام ، أبدعته مخيلة الشاعر ، ومن ثم نجد الشاعر قد حطم جزئيات العالم الواقعى المنطقى . كما أن مخيلة الشاعر فى هذه الأبيات تبدو منقادة للذهن . وهذه كلها تعد من خصائص الحركة الرمزية . ولهذا فإننا نجد هذه الأبيات لخوان رامون تشبه إلى حد كبير قصيدة مالارميه الشهيرة « البعث » التى ترجمها الدكتور محمد مندور فى كتابه « فى الأدب والنقد » . تقول :

لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن —
الشتاء ، فصل الفن الهادى ، الشتاء الضاحى
وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز فى تثاؤب طويل
إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم
وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل .
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لانهاية له ,
ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار
وأحفر لرأسى قبرا لحلمى
وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس ...

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ
حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس .

ويعلق الدكتور مندور على هذه القصيدة بقوله : « فالشاعر لا يفصح فى هذه القصيدة عن إحساساته الخاصة بطريق مباشر حتى ليلوح أنه يعكس الأوضاع ، ويقلب المواضعات ، ومع ذلك ينجح نجاحا رائعا فى خلق ذلك الجو النفسى الذى يشيع فى نفسه ويود أن ينقلب إلينا ، جو الملل المتجانس مع جو الشتاء حتى ليلوح له ذلك الشتاء ضاحيا بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه قبرا لأحلامه ، ويعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس . وبالرغم من ذلك لا يفقد الشاعر أمله ، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام والعصافير ترفرف فى ضوء الشمس ، ولعله الربيع الناهض ، ولعلها القدرة تثب مكان العجز المتمطى (٥٠) » .

وهكذا فإن خوان رامون خمينيث ، فى هذه الفترة الأولى من حياته الشعرية التى تشمل كل الأعمال المنشورة من « حوريات » « وروح البنفسج » إلى « يوميات شاعر حديث الزواج » (١٩١٦) يقدم لنا بعض القصائد التى تعد رمزية بحق ، بينما توجد قصائد أخرى تمس الرمزية مسا خفيفا ، بحيث تكون أقرب إلى التيار الوجدانى منها إلى التيار الرمزى الأصيل . فمثلا فى الأعمال المكتوبة خلال الفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩٠٨ مثل « أغانى حزينة ») ١٩٠٣) ، و « حدائق بعيدة » (١٩٠٤) و « رعويات » (مكتوب قبل « حدائق بعيدة » لكنه نشر للمرة الأولى عام ١٩١١) و « أغانى الربيع » (كتب عام ١٩٠٧ ونشر عام ١٩١٠) ، فى هذه الدواوين الشعرية نجد شعرا موسيقيا حزينا ، مبهما ، ذا عمق رومانسى واضح ، وصبغة رمزية خفيفة ، كما نجد أيضا قصائد تدخل ضمن الرمزية الحقة . ولكن فى القصائد التى كتبت فيما بعد نجد أن الشاعر يقترب يوما بعد يوم من الشعر العارى أو الصافى . ومن ثم فإن ذلك الجزء من قصيدة « بحريات

---

(٥٠) د. محمد مندور ، فى الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص ١٣٩ .

الحلم » الذى شرحناه فيما سبق ، أقرب إلى الرمزية من أى قصيدة سابقة عليه .

وفيما يتعلق بخاصية « الخلاص » فإن خوان رامون كان يؤمن ، مثل الرمزيين ، بالخلاص عن طريق الفن . ففى كتابه « حزن » الذى كتبت قصائده خلال عامى ١٩١٠ و ١٩١١ نجد قصيدة يتمثل فيها هذا الاتجاه بوضوح . والقصيدة مبدوءة بأبيات لبودلير تقول :

حيث الرداء بما فيه من خروق
يتركنا نرى الفقر
والجمال

ويقول فيها خوان رامون :

آه ، يا حياتى ! ، إنك مثل إلهة
شحاذة ، تبدو السماء من أسمالها الممزقة !
إنها بستان من الشتاء وكانت أرضا مزهرة .. ،
وكانت هى الفجر ، بين سحائب مأساوية للحزن ..

وسوف يصبح موضوع الخلاص هذا فى الأعمال الأولى لخوان رامون أحد الموضوعات الرئيسية فى شعره خاصة فى الفترة الأخيرة من حياته .

ومن أجود ماكتب فى المقارنة بين خوان رامون والرمزيين تلك المقارنة الموجزة التى جاءت فى مقدمة كتاب إيزابل بارابيسو دى ليال عن «خوان رامون خمينيث — المعايشة والكلمة » تقول :

« أمام الواقع المعادى لم يجد الشاب خوان رامون من مخرج إلا الهرب نحو الداخل ، ورفض الحياة ، واستبدال الحياة الواقعية بحياة فى الأحلام . ولذلك يقول :

إنى أحب الحالمين ذوى الأرواح

المفتوحة العيون تجاه اللاشىء ،
فى انتظار أن تمر الأوهام
كى تمنحهم الحياة والإحساس .

(كتب الشعر الأولى ، ص ١١٠)

وتوضح الناقدة المذكورة هذه النقطة قائلة : « وفى هذه النقطة — مثل كثير غيرها — يتفق خوان رامون — بطريقة لا إرادية — مع الحركة الرمزية » .

ويرى الرمزيون أن اكتشاف الحياة أمر لاطائل وراءه وفيه عامية ، أما الاكتشاف الوحيد الممكن فهو الفن ، والحلم ، والخيال وعدم الكينونة . وكون المرء مبتوت الصلة بالحياة هو عند الرمزيين غاية فى ذاتها ، وهو وسيلة للدخول فى معبد سرى لايوجد فيه إلا قليل من البادئين . كما أن ثم مشابهات أخرى بين خوان رامون والرمزيين مثل :—

١ — تجاوز الرومانتيكية وإبداع آثار تعلو عليها .

٢ — التأكيد على عالم من الجمال المثالى يمكن أن يتحقق من خلال الفن .

٣ — الشعر هو شكل من أشكال الدين يتطلب التقديس الكامل من جانب أتباعه .

٤ — ومن الناحية الفلسفية فإن المثاليين الألمان (وبالأخص كانت وهيجل) هم مرشدو الرمزية ، فضلا عن آخرين ذوى توجهات صوفية متباينة فيما بينها ، مثل سويدنبرج Swedenborg ، وبوهم Boehme ، وبلاك Blake . أى أن الذاتية أو المثالية المتطرفة هى السائدة . ولعل خوان رامون كان يمكنه أن يتمثل كلمة برادلى Bradley التى تقول :

Nothing in the end is real but what is felt, and for me, nothing in the end is real but what I feel.

٥ — الموسيقى هى الشاغل المشترك للرمزيين (وتظهر عند خوان رامون مع كتابه « أغانى حزينة » : والموسيقى هى أقرب الفنون للشعر وهى تمد الشاعر بإيحاءات لا نهائية لحالات عاطفية مبهمة تسهل مولد التجربة الشعرية .

٦ — وخوان رامون ، مثل ألن بو فى كتاباته النظرية ، يفصل فى مأثوراته aforismos بين الحقيقة والجمال ، ويؤكد سمو هذا الأخير .

٧ — كما أن خوان رامون ، مثل ألن بو ، يعتبر القصيدة القصيرة الوسيلة الغنائية العليا : فالقصيدة القصيرة تعبير عن عاطفة واحدة أو عن حالة نفسية محددة .

٨ — كما أن خوان رامون (وبالأخص فى مرحلته الأولى) يمكن أن يتمثل فى كلمات ألن بو التى تقول :

Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive sout to tears, Melanchely is thus the most legitimate of all the poetic tones.

وبالفعل فقد كتب خوان رامون فى آخر حياته يقول : « إننى أبكى دائما عندما يظهر جمال أمامى . وحدث البكاء حدث شعرى ، ولهذا لم أشر إليه أبدا فى حياتى أو فى كتاباتى » .

٩ — وأخيرا نجد مشابهات كثيرة بين خوان رامون وفيلسوف آخر من المفضلين عند الرمزيين وهو شوبنهور Schopenhauer وبالأخص فى المرحلة الثانية من شعر خوان رامون : ذلك أن شوبنهور يرى أن تأمل الفكرة أو الشكل الخالد يجعل الشخص يفقد فرديته ويصبح خالصا ، بدون ألم ، وبدون رغبة (أو حسب تعبير خوان رامون « بدون جهد ») ويصبح خارج الزمن (٥١) .

---

(٥١) إيزابل باراييسو دى ليال ، « خوان رامون خيمنيث — المعايشة والكلمة » ، طبعة الحمراء ، مدريد ، ١٩٧٦ ، ص ١٣ ، ١٤ .

هذه إذن مشابهات كثيرة بين خوان رامون والرمزيين . وقد أدى ذلك إلى أن الشاعر كان يستخدم فى كثير من قصائده نفس أساليب وتقنيات الرمزيين ، كما رأينا فى الأمثلة التى ذكرناها من قبل . وهذا إن دل فإنما يدل على تأثره الشديد كما أسلفنا. ولكن ثمة قضية هامة هى أن خوان رامون كان يفهم الرمزية بمعناها العام ، وهو أنها اتجاه يدخل ضمن الحركة الحديثة التى تشمـــل — فى رأيه — عصراً بأكمله (٥٢) ، مثل عصر النهضـــة والرومانتيكية . ولهذا فإن من يتصفح أشعاره الأولى ويقرأ الإشارات والأبيات التى يقدم بها لبعض قصائده سوف يدرك أن شعراءه المفضلين ينسبون لكل العصور وكل الاتجاهات مثل شكسبير ، وفراى لويس دى ليون ، وبيكر ، ولامارتين ، وفرلين ، وبودلير ، وسامان ، وداريو ،وفيكتور هوجو ، ومالارميه . . الخ وإلى هذا يشير الناقد سانتوس اسكوديرو بقوله : « إنه مما يثير العجب والدهشة أن الدراسات حول رمزية خوان رامون خمينيث قليلة ، وهو بلا شك شاعر رمزى بالمعنى العام والواسع لهذه الكلمة(٥٣) » .

ونظراً لشيوع هذا الاتجاه التعميمى للرمزية ، فإن بعض النقاد يرون أن خوان رامون رمزى بكل معنى الكلمة . ولكن هؤلاء وبالأخص ريكاردو (٥٤) جيون ، وسانتوس اسكوديرو المذكور يرون أن رمزيته موجودة فى أشعاره الأخيرة ، أى فى كتابه الأخير «الله المريد والمراد» ، وهو رأى نعتقد أنه بعيد عن الصواب ، لأن أشعار خوان رامون الرمزية جاءت فى مرحلته الأولى ، كما أوضحنا فى الصفحات السابقة — وثمة

---

(٥٢) انظر ، « مفهوم الحركة الحديثة عند خوان رامون » فى الفصل الأول من هذا الكتاب .

(٥٣) ث . سانتوس اسكوديرو ، « الرموز والإله فى أعمال خوان رامون الأخيرة » ، ص ٥٨ .

(٥٤) فى مقال تحت عنوان « رموز فى شعر خوان رامون » ، مجلة La Tarre العدد ١٩ — ٢٠ (يوليو — ديسمبر ١٩٥٧) .

ناقد(٥٥) آخر يقرل بتطور الرمز فى شعر خوان رامون ، فى عملية بطيئة بدأت بالصور ثم شيئاً فشيئاً أخذت شكل الرمز وجوهره ، وذلك بقطع الصلات فيما بينها خلال رحلة تطورها حتى وصلت إلى حقيقة شعرية جديدة وفريدة وكاملة فى ذاتها .

أما خوان رامون نفسه ، فى نقده الذاتى ، فينفى عن نفسه الانضمام للرمزيين ، ويرى أن هذه الحركة كانت اتجاهاً عاماً. يقول فى كتابه النثرى « التيار اللانهائى » : « إننى لم أنضم إطلاقاً للرمزية ولا للحركة الحديثة (المودبرنزم) المفهومة خطأ ولا لأى مدرسة أخرى . فأنا أعتبر نفسى ، بدون تعيين ، رمزياً حديثاً أيضاً ، نظراً لأن الحركة الحديثة كانت وما زالت حركة عامة شاملة ، وما الرمزية إلا إحدى مدارسها ، ولكنى مصر على ألا أضع لنفسى أياً من هذه الأسماء ، لأن اللوحات لاتعجبنى » (٥٦) . وبعد ذلك بأسطر يعود لهذا الموضوع قائلا : « وإذا عدنا إلى الرمزية أقول إن كل الشعراء الممثلين للشعر العالمى ،منذ نهايات القرن الماضى حتى أيامنا الحالية ، كانوا وما زالوا رمزيين . ويكفى أن نذكر من بين المعاصرين التالين مباشرة لبودلير أسماء رامبو وفرلين ومالارميه ، ثم كلوديل وفاليرى وليجير Léger ، وجيمس Jammes وجميعهم فى فرنسا ؛ وريلكه ، وجورج ، وفون هوفمانستال فى ألمانيا والنمسا ؛ وكلوسن فى السويد؛ وبلوك وماخوكوفسكى فى روسيا؛وماترلنك وفرهارين وفان ليربرج فى بلجيكا ؛ وسوينبرن ، وطومسون ، وكيتس فى إنجلترا وإيرلنده ؛ وإنجا رتى ومونتال فى إيطاليا ؛ وإدوين أرلنتون روبنسون وت . س . إليوت فى الولايات المتحدة . وفى إسبانيا وأمريكا اللاتينية تعرف من هم هؤلاء الشعراء(٥٧) .

---

(٥٥) هو « سابينو ر . أوليبارى فى كتابه « العالم الشعرى لخوان رامون » ، طبعة إدجار ، مدريد ، ١٩٦٢ ، ص ٢٤٩ .

(٥٦) خ . ر . خمينيث ، التيار اللانهائى ، ص ٢٤٠ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٢ .

وهذه الكلمات لخوان رامون تعبر عن مفهومه للرمزية ، وهو رأى ليس شديد الغرابة ، إذا وضعنا فى اعتبارنا أن جزءاً كبيراً من النقد فى أوربا وأمريكا والعالم الثالث يطلق اسم الشعر الحديث على الشعر منذ بودلير حتى أيامنا هذه(٥٨) .

وكان خوان رامون يعتقد أن الرمزية الإسبانية لها سوابق فى إسبانيا ، تتمثل فى الشعر العربى الأندلسى وشعر سان خوان دى لاكروث(٥٩) . وهذا الرأى معروض فى كثير من كتبه النثرية وفى المحادثات التى أجراها معه بعض النقاد . كما يرى خوان رامون أن الشاعر الإشبيلى جوستافو أدولفو بيكر كان من طليعة الرمزيين الذين يميلون للجانب الوجدانى أكثر من ميلهم للجانب الذهنى . ولهذا كان شاعرنا الإسبانى شديد الإعجاب بالشاعر الرمزى الفرنسى بول فيرلين لأنه كان أكثر الجميع قرباً من الشعر الوجدانى . ومن ثم تقول الناقدة آنا بالاكيان « إن إيحاءات صور فرلين الصادرة فى صوت خفيض كانت تحمل ضمنياً إحساساً(٦٠) وجدانياً » . وتقول أيضاً : « بالرغم من أن طريقتى بودلير ومالارميه أكثر دقة وتثيران ذهن الفنان المبدع بشكل أكبر ، فإن علينا أن نعترف بأن طريقة فرلين الأكثر بساطة وغنائية هى التى مارست تأثيراً أكبر فى التكنيك الرمزى ، سواء فى فرنسا أم فى إسبانيا وأوروبا الوسطى الوسطى(٦١) » . كما أن مالارميه نفسه كان يعتبر فرلين زعيم المدرسة الرمزية « chef d'école » وكان يقول : « الأب ، الأب الحقيقى للشباب هو فرلين ، هذا الفرلين العظيم(٦٢) » .

---

(٥٨) من الكتب الهامة فى هذا المجال كتاب هو جو فريدريش

De struktur der modernen Lyrik. Voar Baudelaire bis zur Gegenart'' Hamburg, Rowohlt, 1958,

وهو الكتاب الذى أفاد منه الدكتور عبد الغفار مكاوى فى كتابه « ثورة الشعر الحديث » .

(٥٩) سنناقش هذا الموضوع بالتفصيل فى الجزء الأخير من هذا الكتاب .

(٦٠) آنا بالاكيان ، المصدر المذكور ، ص ٨٨ .

(٦١) المصدر السابق ص ٨٥ .

(٦٢) نقلا عن المصدر السابق ص ٦٢ .

وطبقاً لما ذكره الناقد رفائيل فيريريس فإن التأثير الذى مارسته أعمال بول فرلين على الشاب خوان رامون بدأ يظهر مع كتابه الثالث « قوافى » حيث نجد هذا التأثير يأتى بشكل غير واضح وغير محدود لكنه أخذ يتبلور فى أعمال خوان رامون التالية مثل « أغانى حزينة » و« حدائق بعيـــدة » و « رعويات » و « أغانى الربيع » و « قصائد روحية» و «قصائد سحرية ومؤلمة »و « حزن » (٦٣) الخ .

كان خوان رامون يحلم على نفس طريقة فرلين ، حيث يسمعنا نشيج الكمان ، وتنهدات الرياح ، ويجعل البساتين القديمة تحلم بذكرياتها اللذيذة المرة . وهذا مانجده فى قصيدة « البستان القديم » من « قوافى الظل » ، المنشورة فى « المختارات(٦٤) الشعرية الثانية » ، والتى يقول فيها :

لقد أخذت أطل من سور
الحديقة القديمة الصحراء
وكل شىء يبدو غارقاً
فى حلم من الحنين .
ومن عمق الظل ،
يأتى ، موقعاً ، الصدى ،
صدى مياه تتنهد ،
عندما تعطيها إحدى القطرات قبله .

---

(٦٣) رفائيل فيريريس ، « فرلين وشعراء الحركة الحديثة الإسبان » ، الفصل التاسع عن خوان رامون خمينيث ، ص ١٧٧ – ١٩٨ . فى هذا الفصل يذكر الناقد مجموعة من الأبيات يتضح فيها تأثير فرلين على الشاعر الإسبانى .

(٦٤) خ . ر . خمينيث ، « المختارات الشعرية الثانية » (١٨٩٨ – ١٩١٨) مختارات أو سترال ، أسباساكالبى ، مدريد ، ١٩٧٦ ص ٣٧ .

. . . ويعود البستان ينغمر
فى حلم حزين ،
وعصفور عذب وطويل ،
يئن فى الصمت العميق .

وهكذا نجد أن خوان رامون كان شاعراً أقرب إلى الوجدان منه إلى الذهن ، ومن ثم كان متأثراً باتجاه فرلين أكثر من تأثره بأى شاعر رمزى آخر ، وبهذا استطاع شاعر موجير أن يحافظ على الجانب الأصيل فى الشعر الإسبانى ، الذى هو — حسب رأى الشاعر نفسه — « الخط الداخلى » (Linea interior) الذى يمثل خوان رامون أحد أعمدته الكبيرة .

* * *

الفصل الثالث

خوان رامون خمينيث والشعر الصافي أو "الخالص"



نحو الصفاء :

يمثل ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج » المنشور عام ١٩١٦ ، بداية مرحلة جديدة فى شعر خوان رامون خمينيث . وإن كان هذا الكتاب سبقته كتب أخرى مهدت للاتجاه الجديد مثل « قصائد روحية» (١٩١٤ — ١٩١٥) و « صيف » Estio (١٩١٥) وبالأخص هـذا الكتاب الأخير الذى كان بمثابة الخطوة الأخيرة نحو الشعر العارى . ويقول الناقد فرانشيكو جارفياس فى مقدمته لطبعة الأعمال الكاملة (كتب الشعر الأولى): « إن الشعر العارى ظهر متفرقاً فى بعض أعمال سابقة على ماذكرناه ، ولكن ما كان يمثل فى ديوان « العزلة الرنانة » أو ديوان « حزن » شيئاً شاذاً أصبح فيما بعد مادة دائمة . وما كان قبل ذلك مجرد معجزة غير متوقعة، سوف يصبح فيما بعد حدثاً مألوفاً . إن الحالات التى كانت تعترى الشاعر مثل الهياج والتجريب والحزن والعزلة والإخلاص قد تبلورت فى روح حية ، وفى جمال حى ، وفى شاعر حى . فلا ترهبة العزلة بل أصبحت صديقته الدائمة ؛ ولا الصمت الذى غدا يهيم به . لقد أسره الجمال وهو مستعد لكل شىء حتى لا يهرب من يده الشبح الغنائى بسبب نقص الطاقة ، أو نقص الملاحظة المتأنية أو نقص الحب(١) » .

وقد توافق هذا الاتجاه نحو الشعر العارى مع حدث جديد وهام جداً فى حياة شاعرنا ، هو تعرفه على زنوبيا كامبروبى ، وتعلقه الشديد بها ، وهى الفتاة التى سوف يبنى بها فيما بعد عام ١٩١٦ . وقد وجد صعوبات كثيرة فى الزواج بها ، أولا بسبب عدم تعلق الفتاة به فى بداية تعرفه عليها

(١) انظر فرانثيسكو جارفياس « مقدمة الأعمال الكاملة » ص ٦١ .

ووصفها له بالشاعر المخبول ، وثانياً لأن أسرتها ، وبالأخص أمها الأمريكية ، عارضت هذا الزواج(٢) . وعلى أية حال فقد تم الزواج ، وكان زواجاً سعيداً إذ ربطت بين الزوجين الأديبين علاقة حب وثيقة لم تفتر فى أى وقت من الأوقات . وهذا أمر عادى وشائع ، لكن ما هو أقرب إلى الغرابة يتمثل فى أن حب خوان رامون لزوجته يمكن أن ينسب إلى القصص الأسطورى منه إلى الحب العادى الذى يجرى فى دنيا الناس .

وفى كتب الشعر غير المطبوعة ، المكتوبة فى تلك الفترة ، مثل ديوان « أثر من الحب » وديون « أصنام » نلاحظ أيضا اتجاه الشعر نحو هذا الشعر العارى . ففى هذين الكتابين يقدم خوان رامون أشعارا تخلو من العاطفية ومن الجانب الحسى ، وهما خاصيتان برزتا فى أعماله السابقة . ويبدو أن خوان رامون مع بداية حبه لزنوبيا بدا وكأنه يريد أن يتخلص من ماضيه كله ويبدأ شاعرا جديدا وإنسانا جديدا . يقول فى قصيدة من ديوان « أثر من الحب » متحدثا عن زنوبيا :

لقد أصبحت ألفة خالصة نحوك
وكأنى ملحد تجاه الله .
والآخر ، ما قيمته ؟
إنه مثل ماض غامض رث الهيئة
يمكن محوه كله .

محوه ، نعم ! القوافى الجميلة
التى لا تتغنى بحبك ، وصبا حياتها
السعيدة بدونك ، وأمسيتها الغنائية
التى لم تنظرى إلى فى هدوئها ،

---

(٢) لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل انظر الجزء الثانى من كتاب « ج . ب . دىفيميس » حياة وأعمال خوان رامون خمينيث .

والليالى التى لم يبارك ملاكك الساذج
قمرها الواضح الممتلىء .(٣)

فخوان رامون ، فى هذه القصيدة ، يبدو مستعدا لشطب كل ما كتبه قبل أن يعرف زنوبيا . وهذا لا يخلو من جانب كبير من الصحة ، لأن ما سوف يكتبه خوان رامون منذ ذلك الوقت سوف يختلف كثيرا عن كل ما كتبه من قبل . لقد بدأ الشعر العارى والحب يتعايشان فى ذهن الشاعر الأسبانى الكبير . وتقول جارثيلا بالاو دى نيميس : « ابتداء من ديوان « أصنام » ، وهو عمل مكتوب خلال عامى ١٩١٢ — ١٩١٣ ، سوف تصبح زنوبيا وحدها هى غذاء شعر الحب عند خوان رامون » (٤)

وإذا تركنا الأشعار غير المطبوعة جانبا ، لأنها تحتاج إلى دراسة خاصة فى إطار أعمال الشاعر ، وعدنا إلى أعماله الهامة المنشورة فى حياته ، نقول إن آخر سلمة فى شعر خوان رامون تؤدى إلى الشعر العارى ، تتمثل فى كتاب « متاهة » (٥) Laberinto ، الذى كتب خلال عامى ١٩١٠ و١٩١١ ونشر عام ١٩١٣ ، وهى السنة التى عاد فيها الشاعر إلى مدريد بصفة نهائية . وهذا الكتاب مقسم إلى ستة أقسام هى : « صوت الحرير » و « الكنز » ، و « تناوبات شفافة » و « الصداقة » ، و « أحاسيس موسيقية » و « نيفرمور Nevermore » و « رائحة الياسمين » . وفى هذا الكتاب نلاحظ أن شعر خوان رامون ما زال كما هو يتسم بالجزالة ، لكن بدأت تظهر فيه رغبة واضحة فى التقشف ، وذلك مثل الأبيات التالية التى تلعب فيها العاطفة دورا محدودا . تقول :

يبدو أن الحياة تهرب نحو حد لا نهائى من الحداد
وكأن العالم ينغمس فى لحظة

---

(٣) خ . ر . خمينيث ، « كتب الشعر غير المطبوعة » ، الجزء الثانى ، ص ٤٢٥ .
(٤) ج . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، الجزء الثانى ، ص ٥٧٢ .
(٥) انظر فى ذلك مقدمة فرانثيسكو جارفياس المذكورة ص ٦١ .

وتقول الأشياء إنها لم تكن أبدا
على طريقة أخرى . . .
كل شيء يسقط ، ويبكى بلا معنى . . . وتموت
اللحظات . . .

فهذه الأبيات ، كما نلاحظ ، تخلو من المحسنات ومن خصائص الحركة الحديثة المنهارة التى كانت تتميز بألوانها ، واستخدامها لمصطلحات وتعبيرات خاصة ، واهتمامها بالشكل والإحساس . وقد جاء بعد ذلك ديوان « قصائد روحية » المكتوب خلال عامى ١٩١٤ و ١٩١٥ و المنشور عام ١٩١٧ فظهرت فيه أصداء الاتجاه الجديد بشكل أكثر تحديدا . وهذا الكتاب مقسم إلى أجزاء ثلاثة هى : ١ — حب ، ٢ — صداقة ، ٣ — انطواء . وموضوعات الكتاب متعددة وبعضها يعكس حبه المتنامى لزنوبيا كامبروبى ، أما بعضها الآخر فيعكس أزمة جديدة فى روحه ، وذلك مثل قصيدة « لا شىء » التى يقول فيها :—

لا شىء ، أعرف ، لا شىء ، لا شىء ! ... أو فليسقط
قلبى فى الماء ، وبهذه الطريقة
يصبح العالم قلعة فارغة وباردة ...
فأنت كما أنت ، الربيع الإنسانى ،
الأرض ، والهواء ، والماء ، والنار ، كل شىء !
... وأنا وحدى أنطوى على فكرى الخاص !
(كتب الأشعار ، ص ١٩)

وفى القصيدة الأولى من هذا الديوان التى تأتى بمثابة مقدمة ، يعكس الشاعر رغبته الحادة فى الصفاء الروحى والجسدى ، قائلا تحت عنوان « إلى القصيدة مع روحى » ،

مثلما فى الجناح الطيران اللانهائى ،
ومثلما فى الزهرة يكمن الجوهر الشارد ،

ومثلما فى اللهيب البريق ، السائر
وفى الزرقة السماء الوحيدة ،

ومثلما فى القطعة الموسيقية تكمن السلوى ،
والإنعاش فى التدفق ، الموغل ،
والثروة النبيلة فى الماس ،
فكذلك يكمن فى جسدى الشوق الكامل .
ففيك ، أيتها القصيدة ، الشكل ، هذا الشوق الخالص
ينسخ ، مثلما يكون فى مياه وديعة ،

كل روائعه الخالدة .
فوضوح جمالك الذى ليس له نهاية
يكون غير محدود ، مثل سماء من ينبوع
على حدود شواطئه .

وبهذا نجد أن الشاعر فى ذاك الوقت كان يعيش فى حالة شوق كامل للحب وللصفاء ، وهما أمران كرس الشاعر لهما حياته كلها وكانت امرأته من ذلك النوع الشفاف التى تخاطب بمثل الكلمات التالية :

قايضت كل الجمال بالبياض
الذى ظللت به الطبيعة ،
سوف يحملك إلى القلعة البيضاء ،
برج من طموحى ومن جنونى .
وهناك أيتها الوردة الساذجة ، والنجمة الصافية ،
سوف تتركينى ألعب مع جمالك . . .
وإذا أقفلت عينى جيداً ، سيضحك
حزنى ، ذلك الجاحد الثقيل لمغامرتى .

(كتب الأشعار ، ص ٢٧)

وهذه القصيدة أقرب إلى الرومانسية منها إلى أى شىء آخر ، وهذا شىء طبيعى — فيما نعتقد— لأن الشاعر كان يكابد صبوات الغرام والهيام فى تلك الفترة ، وكان يواجه بصعوبات ومشاكل كثيرة تحول بينه وبين محبوبته ، من بينها أنها كانت تصد عنه كثيراً فى البداية ، ولكن مايهمنا فى هذا الصدد هو أن خوان رامون فى ديوان « قصائد روحية » كان يستخدم لفظ « الصفاء » كثيراً ومن ثم فإننا نجد هـــذا اللفظ مكرراً فى قصائد متوالية ، مثل القصيدة رقم ٢٨ من طبعة أجيلار ، وعنوانها « عزلة » والتى فيها :

كنت أحلم ، وأنا أغنى ، فى سعادة
الحب وحده ، الصافى والحقيقى ،
الذى يمضى فى الحياة ، مثل الصراط
يمضى فى الزهرة ، وفى مايو ، نحو المرعى
(كتب الأشعار ، ص ٤٢)

وفى القصيدة التالية لها مباشرة ، رقم ٢٩ ، وعنوانها « حلم» يقول:

أيتها الصورة السامية ، وأرض السلوى ،
فجر بحور حزنى ،
زهرة السلام ذات العطور **الصافية** ،
أنت الجائزة الإلهية لحزنى الطويل !
(كتب الأشعار ، ص ٤٣)

وفى القصيدة رقم ٣٣ ، وعنوانها « ربيع » يقول :

الزهرة تفوح بعطرها الدقيق ،
وتبرق النجمة بضوئها **الصافى** ،
والعصفور يستحوذ على جمال
الليل بزقزقته العميقة .
(كتب الأشعار ، ص ٤٥)

وهكذا نقابل كلمة « الصفاء » فى قصائد متتابعة ، وهو أمر يبين عن رغبة الشاعر فى الوصول إلى الصفاء الشعرى الكامل ، وهى مهمة سوف يحققها بنجاح فى كتابه الشهير «يوميات شاعر حديث الزواج » كما حاول ذلك من قبل فى العمل السابق مباشرة وهو ديوان «صيف » Estio

وديوان « صيف » نشره خوان رامون عام ١٩١٥ ، وله من العمر أربعة وثلاثون عاماً وهو الكتاب السادس عشر تقريباً فى سلسلة الكتب التى أصدرها الشاعر حتى ذلك الوقت . والإهداء الذى فى أوله يقول : « إلى آثورين(٦) ، فى نزعته الشكية الواضحة ، مع غصن دائم ، من اللبلاب ، مأخوذ من الصيف » . كما وضع خوان رمون قصيدة الشاعر الإنجليزى شلى Shelley وكأنهامقدمة للديوان . وتقول الناقدة جارثيلا بالاو دى نيميس « إن قصيدة شلى لها صلة بظروف حب خوان رامون . ذلك أن شلى يقارن الإنسان بالسحب التى تحرس ضوء القمر من النسمة ، كما أنها مضطربة وتضىء سماء الليل ببريقها حتى يأتى عليها الظلام الدامس . وفى الفقرة الثانية يقارن الناس بالقيثارات المهملة ، التى لاتكرر أسلاكها نفس النغمة بأى حال من الأحوال ، وفى الفقرتين الأخيرتين يؤكد الشاعر أنه سواء كان الناس نائمين أو يقظين ، ضاحكين أو باكين ، فلا شىء يهم لأن الأمس لن يكون أبداً هو اليوم ، ذلك أن الحقيقة الوحيدة هى (٧) « التغير » .

وديوان « صيف » مقسم إلى جزئين :

١ — خضرة ، ٢ — ذهب .

بالإضافة إلى قصيدة فى الوسط عنوانها « شروق فى أغسطس » . وبمقارنة هذا الكتاب بكتب خوان رامون السابقة نجد أنه يختلف عنها فى

(٦) آثورين كاتب إسبانى ينسب لجيل ١٨٩٨ ، أى الجيل السابق مباشرة على جيل خوان رامون .

(٧) ج . ب . دى نيميس ، « المصدر المذكور ، الجزء الثانى ص ٥٨٥ .

اللهجة والأسلوب . وبالرغم من أن به لحظات سعادة ولحظات حزن فإنه، فى عمومه ، أقل امتلاء بالآلام والتنهيدأت والإغماءات ، وهذه خصائص كانت تميز كثيراً من قصائده فى الكتب السابقة . أما عروضه فبسيط ، ويقوم فى الغالب على فقرات رباعية وتقسيمات (٨) أخرى من هذا القبيل .

وفى هـذا الديوان يقل الاتجاه اللونى والفانتازيات المعتلة Fontasias morbosas ، أما الأبيات فليست محملة بتلك المحسنات التى كانت موجودة فى أبياته السابقة . إنها قصائد أكثر بساطة وإن كان اندفاعها قليلا . وبعضها قريب جداً من الأسلوب الذى ساد ديوانه التالى «اليوميات» مثل الأبيات التالية من قصيدة « نقاهة » التى يقول فيها :—

أنت فقط التى تصحبيننى ، أيتها الشمس الصديقة .
مثل كلب من ضوء ، تلعقين مضجعى الأبيض ،
وأنا أفقد يدى فى شعرك الذهبى ،
وقد سقطت من الإعياء .
كم من الأشياء التى كانت
وهى تمضى ... بعيدا بعيدا !
إنى أصمت
وأبتسم ، مثل طفل ،
تاركا نفسى لك لتلعقينى ، أيتها الشمس الوديعة
(كتاب أشعار ، ص ١٩٥)

ففى هذه القصيدة نجد البساطة التى سوف يتميز بها شعر خوان رامون ابتداء من هذه الفترة ، وفى الوقت نفسه نجد القصيدة محملة بأكبر المعانى عمقا وإيحاء . وفى القصيدة نفتقد المحسنات والألوان ولا نجد إلا صورا منسجمة تقدم لنا فى نهاية المطاف مشهدا أكثر جاذبية وجمالا . فالشمس تصحب الشاعر مثل كلب من الضوء تلعق مضجعه الأبيض ، بينما تتوه

(٨) من أجل تفصيلات أكثر عن هذا الديوان انظر مقال خوليو لوبث « ملاحظات نقدية حول ديوان صيف لخوان رامون خمينيث » ، مجلة إنسولا ، عدد ٤١٦ — ٤١٧ يوليو —أغسطس ١٩٨١ ص ١٤ .

يده فى شعرها الذهبى ، وقد سقطت (أى يده) من الإعياء . ولعلنا لا نجد أجمل من هذه الصورة فى الأدب العالمى كله . وهى تذكرنا بقصيدة المتنبى الشهيرة عن شعب « بوان » التى يقول فيها :

وألقى الشرق منها فى ثيابى   دنانير تفر من البنان

وبالإضافة إلى ماللديوان « صيف » من أهمية فى المضمون — كما رأينا فى القصيدة السابقة — نجد أنه يشتمل على تجديدات هامة . وإذا كان خوان رامون شاعرا من أصحاب المخيلة التى لاينضب معينها أبدا والتى تجد سهولة فائقة فى إبداع الصور والرموز فان صوره الجديدة تأتى على نفس النمط من السهولة لكنها هذه المرة بدون عاطفة ، ومع سيطرة أكبر للجانب الذهنى ، مما يضفى على القصائد طابعا أكثر دقة وإحكاما . ان قصائد هذا الديوان تتضمن بعض المفاهيم التى تثير لدينا الإعجاب بجدتها ودقتها وأهليتها لعديد من التفسيرات ، وذلك مثل الفقرة الأولى من قصيدة «نعم» التى يقول :

تركت هذا « النعم » الذى دفنوه
عاريا ؛ لأنى كنت
دائما ، دائما أثقب
نحو أعلى !
أرض الموت

(كتب الأشعار ، ص ١٣٧)

ويرى خوليو لوبث فى مقاله (ملاحظات نقدية حول ديوان «صيف») أن خوان رامون استخدم فى هذا الديوان « الزمن التاريخى المسلسل » حيث يكون المشهد (٩) فى حالة تعال . إذن فنحن إزاء زمن ميتا فيزيقى للمشهد ، كما نلاحظ فى الأبيات التالية : —

لقد أصبحت السماء
قذرة ، فجأة ، وسحب سيئة

(٩) مجلة إنسولا ، عدد ٤١٦ — ٤١٧ ، ص ١٤ .

تمضى عمياء ، كما تمضى
كل فصول الربيع القديمة

(كتب الأشعار ، ص ١٠٩)

وإلى هذا الموضوع نفسه يشير الناقد فرانشيسكو جارفياس فى مقدمته للأعمال الكاملة قائلا : « بعد ديوان « متاهة » جاء ديوان « صيف » ، وفيه بدأ الشاعر ينجذب أكثر نحو ذاته . ومنذ تلك اللحظة لا يصبح للتواريخ قيمة . فديوان صيف ولد عام ١٩١٥ لكنه كان يمكن أن يولد على نفس النحو عام ١٩٣٠ . إذن فقد استطاع خوان رامون أن ينقذ شعره من أسر اللحظة . فالشاعر يروح ويغدو من أغنيته السعيدة إلى شهر مايو الخالد ، ومن رحلته الساكنة إلى حوائه الحسناء : ومن ريحه الغنائية إلى بستانه المأسوى . يروح ويغدو ، والأشياء ، فى تراسل ، تروح وتغدو نحوه ، ومن أجله . وكل شىء – من حب وحياة وإبداع وموت – ينصهر فى الجمال الذى توصل إليه (١٠) » . وهكذا يأتى كتاب « صيف » ليضيف أبعادا جديدة لشعر خوان رامون ، وهو اتجاه سوف يتبلور بعـد ذلك مباشرة فى ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج » .

خوان رامون شاعرا صافيا

كما ذكرنا من قبل فإن ديوان « يوميات شـاعر حديث الزواج» ، وزواج الشاعر من زنوبيا كامبروبى عام ١٩١٦ يمثلان مرحلة جديدة فى حياة خوان رامون وأعماله . وهذان الحدثان يتداخلان بشكل فريد: ذلك أن ديوان اليوميات مكتوب أثناء رحلة الشاعر إلى نيويورك عام ١٩١٦ للاقتران بزنوبيا . وغالبية النقاد ، فضلا عن الشاعر نفسه يعتبرون هـذا الكتاب أفضل أعماله على الإطلاق لأنه – كما يرى الناقد ريكاردوجيون – كتاب مجدد بشكل عظيم ، كما أنه أضفى على الشعر الإسبانى مرونة وحرية. والأيقاع هو العنصر الحاسم فى قصائد هذا الديوان . إنه إيقـاع الحب

(١٠) فرانثيسكو جارفياس ، مقدمة الأعمال الكاملة ، ص ١٥ .

والبحر ، والشوق والتفكير ، وهو إبداع الكلمة فى حركتها عند الذهاب وعند الإياب ، حيث تنبع من تجربة جياشة ، والشاعر ينطلق فى معظم الأحيان — وإن لم يكن بالضرورة — من حدث أو شىء أو إسم ما (١١)

وكان خوان رامون قد وضع فى اعتباره أن يتكون هذا الديوان من خمسة أجزاء تتوافق مع رحلته من إسبانيا إلى الولايات المتحدة الأمريكية بالبحر : ولكنه عند العودة إلى إسبانيا أضاف جزءا سادسا وصف فيه تلك الأماكن والمشاهد التى رآها فى الولايات المتحدة ، ووصفها أقرب إلى الحكاية منه إلى الغنائية . إذن فالأجزاء الستة للديوان هى ، ١ — نحو البحر ، ٢ — الحب فى البحر ، ٣ — أمريكا الشرق ، ٤ — بحر العودة ٥ — إسبانيا ، ٦ — ذكريات من أمريكا الشرق أو حسب طبعة أنطونيو شانشز باربودو « ذكريات من أمريكا الشمال الشرقى مكتوبة فى إسبانيا ».

وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩١٧ ، ولكن الطبعة الثانية لم تصدر إلا فى عام ١٩٤٨ . وابتداء من عام ١٩٥٥ توالت الطبعات . وقد أدخل الشاعر بعض التعديلات على قصائد هذا الكتاب وعلى ما فيه من قصائد نثرية وإن كانت التعديلات طفيفة جدا . وكان خوان رامون مشهورا بمعاودة النظر فى كثير مما يكتب . كما أن العنوان نفسه أدخل عليه بعض التعديل ، إذ أطلق الشاعر على هذا الكتاب ذات مرة عنوان « يوميات الشاعر والبحر » ، وبهذا يكون قد أبرز أهمية البحر بالنسبة للقصائد التى يشتمل عليها هذا الكتاب .

ومنذ أن تعرف خوان رامون على زنوبيا أخذ يرفع من شأن الوداعة والبساطة ، ومن ثم فإننا سنجد هذين الأمرين واضحين كل الوضوح فى هذه اليوميات . فالأشعار بسيطة جدا وعميقة فى الوقت نفسه ، وذلك مثل الأبيات التالية التى يبدو فيها الشاعر وكأنه وصل إلى سر مركز العالم من خلال النبض العميق لتلك المرأة المحبوبة . . يقول :

---

(١١) انظر فى ذلك ريكاردو جيون ، « تغيير فى شعر خوان رامون » مجلة إنسولا ، عدد ٤١٦ — ٤١٧ ص ٥ .

عندما أقذف نفسى فى روحك ، وأنت نائمة ،
وأسمع ، بأذنى
فى صدرك العارى ،
قلبك الهادىء ، يبدو لى
أنى ، فى نبضك العميق ، أفاجىء
سر مركز
العالم .

(كتاب الأشعار ، ص ٣٣٢)

واليوميات نموذج كامل للشعر العـــارى ، الذى كان يمثل غاية كبرى عند شاعر موجير إنه شعر عار من أى محسنات غير ضرورية ، والقصائد أكثر بساطة من قصائده السابقة . أما البيت الموجود هنا فهو البيت الحر العارى عن الأشكال التقليدية السابقة . كما نجد الألوان قد اختفت وحل محلها الضوء ، الضوء وحده . وهو شعر يعتمد على الكلمة الدقيقة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالمفهوم : شعر تجريدى ، مفرغ من الحكاية ، كما أنه شعر مطلق . وهو شعر تختزل فيه كل العناصر والموضوعات السائدة فى أعماله السابقة لتصبح موضوعا واحدا أو مركزيا هو البحر ، « البحر الكبير » ، « البحر الوحيد » الذى يرمز لحياة الشاعر وعزلته ورغبته فى الإندماج مع الزمن الحاضر الخالد ، ووحدة الكون ، والشوق المتزايد تجاه الشمول واللازمن (١٢) .

وقد ركز كل نقاد خوان رامون على هذا الاتجاه الجديد الذى أنشأه فى الشعر الإسبانى كتاب « اليوميات » . ولهذا يقول الناقد ريكاردوجيون « لقد ترك شاعر الحزن والصمت خلفه النزعة العاطفية المراهقة ، وبدأ يمارس صفاء الشعر . ولا شك أن الحب كان قد أحدث فى روحه تغييرا ، فبدأ يرى الحياة والمستقبل بعيون آملة . فالرحلة إلى الولايات المتحدة

---

(١٢) انظر بيثينتى جاووس ، « مقدمة المختارات الشعرية » الصادرة عن دار نشر كاتدرا ، الطبعة الخامسة ، مدريد ، ١٩٧٩ .

واكتشاف عالم يختلف تماما عن عالمه الأندلسي ، فضلا عن أن هـذا الاكتشاف جاء في وقت تصحبه فيه زنوبيا ، التي أصبحت زوجته ، كل هذا ساهم ، بلا أدنى ريب في تكثيف رؤيته الشعرية (١٣) » .

كما أن خوان رامون نفسه ، في محادثاته مع ريكاردو جيون ، يبرر هذا الجانب التجديدي لليوميات فيقول : « يوجد فيه أشياء كثيرة لم تر قبله . إنه كتاب ميتا فيزيقي : ففيه نجد معالجة لمشاكل الإبداع الشعري ، ومشاكل التلاقي مع القوى الطبيعية الكبرى : مثل البحر والسماء ، والشمس(٢٤) ، والمياه » . وفي مكان آخر من هذه المحادثات يقول خوان رامون : « الكتاب ما هو إلا اكتشاف للبحر ، وللحب ، وللسماء ، إنني موقن بأن البحر هو الذي أعطاه شكله النهائي ، والمشاكل المثارة فيه متعلقة بالسماء والحب والبحر . لقد رأى أورتيجا (١٥) وباسترا أنه كتاب ميتا فيزيقي وعندهما حق في ذلك . كان أونامونو يقول لي إن الشعر يجب أن يكون أكثر ايديولوجية من أي شيء آخر ، ولكني أعتقد أن الشعر من الأفضل أن يكون مدهشا وساحرا (١٦) » .

فالسماء والحب والبحر هي المحاور الثلاثة التي تدور حولها قصائد ديوان « اليوميات » ، ولهذا نرى خوان رامون في قصيدة « طفل في البحر » يتصور أن قلبه ، الصغير في الحجم ، أكبر من البحر وأكثر منه قوة . يقول :

آه ، أيها القلب الصغير الصافي ،
إنك أكبر من البحر ، وأكثر قوة

---

(١٣) ديكاردو جيون ، المقال المذكور في إنسولا ، ص ٥ .

(١٤) ر . جيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ٩١ .

(١٥) أورتيجا هوخوسيه أورتيجا إي جاسيت أعظم فيلسوف إسباني في العصر الحديث . وباسترا أحد الكتاب الإسبان من جيل الشاعر . أما أونامونو فهو فيلسوف جيل ١٨٩٨ الإسباني .

(١٦) المحادثات المذكورة ص ٨٤ .

فى نبضك الخفيف من البحر بدون عمق ،
من الحديد ، والبرد ، والظل ، والصيحة ! .
آه أيها البحر ، البحر الحقيقى ،
إننى بك ذاهب — شكرا ، أيتها الروح !
إلى الحب !

(كتب الأشعار ، ص ٢٧٢)

ففى هذه الأبيات البسيطة ، يستبعد خوان رامون من مجال الشعر كل ما هو غريب عن الإبداع الشعرى . فهنا لانجد محسنات ولا زخارف ولا ألوان ، وإنما ينصهر الحب والبحر فى شىء شاعرى واحد .

كما أننا نقابل كلمات القلب والحب ، والسماء والبحر فى معظم قصائد هذا الديوان ، كقوله :

أى ثقل هنا فى القلب المضطرب
— ثقل البحر والبر — ،
والأعلى والأسفل !
وأى قلب ، أحيا أنا فيه ،
يدفنون فيه أو يغرقون ؟
أى ثقل هنا فى القلب الواسع
مثل السماء والبحر ،
أى قرف ، أى احتضار ،
آه ، ياله من ثقل عميق وطويل !

(كتب الأشعار ، ص ٣٦٥)

وفى ديوان اليوميات تأخذ الأشياء صورة تجريدية . فالسماء التى نجدها ، مثلا ، فى القصيدة التى تحمل هذا الإسم ، والمكتوبة بتاريخ ٧ فبراير لايمكن أن تكون هى السماء العادية التى نراها فى الطبيعة . وإنما هى سماء صنعتها مخيلة الشاعر . يقول فيها : —

كنت عندى منسية ،
أيتها السماء ، ولم تكونى أكثر من
وجود مبهم من ضوء ،
نراه — بلا اسم —
عيناى المتعبتان المتألمتان .
وكنت تظهرين بين الكلمات
الكسولة اليائسة للمسافر ،
وكأنك فى بحيرات صغيرة متكررة
لمشهد من المياه يرى فى الأحلام ...

اليوم نظرت إليك فى تمهل ،
فأخذت ترتفعين حتى بلغت اسمك .

(كتب الأشعار ، ص ٢٦٣)

وأصالة اليوميات — فى رأى أنطونيو سانشز باربودو — تتمثل فى الرغبة الواعية فى صياغة ماأحسه الشاعر على الواقع فى وقت محدد ولحظة محددة وذلك بدون تسطيح للرؤية . واليوميات بهذا المعنى عبارة عن يوميات حقيقية ، إنها اتجاه نحو المرئى والمعاش ؛دون أن تظل على المستوى السطحى . إنها ممارسة للصدق وللأصالة(١٧) » . ولذلك فإن خوان رامون فى هذا الديوان لايبدع ويحس فقط وهو يكتب ، وإنما ينقل أيضاً ويحدد ويتعمق فيما هو معاش ،محاولا أن يبرز كل شىء للضوء ويوضحه(١٨) » .

ويرى النقاد أن الشعراء الإنجليز والأمريكيين مثل إدوين روبنسون ، ووليم بتلر كيتس، وروبرت فروست ، وفرانسيس تومسون ، وويتمان ، وهوبكنز ، وإميل ديكنز ، كان لهم تأثير كبير على خوان رامون عند كتابة

(١٧) ا . سانشز باربودو ، المقدمة المذكورة ، ص ١١ .
(١٨) المصدر السابق ، ص ١١ .

هذه اليوميات . ذلك أن خوان رامون قد اطلع فى الولايات المتحدة على عملية التجديد الكبيرة فى الشعر الإنجليزى ، وكان هذا الاتجاه التجديدى يتفق فى كثير من جوانبه مع اتجاهه نفسه ، وذلك مثل الحركة «التخييلية» التى بلغت ذروتها عام ١٩١٦ ، والتى انتقلت إلى أمريكا بعد أن تزعمها فى انجلترا إزرا (١٩) باوند . وكانت هذه الحركة تنادى بضرورة استخدام لغة شائعة ، وبخاصة الكلمة الدقيقة ، ذات الإيقاعات الجديدة ، كما كانت تنادى بالحرية فى اختيار الموضوعات وخلق الصور الدقيقة ، المحددة ، الواضحة . وهذا ما كان يفعله خوان رامون قبل وصوله إلى إلى الولات المتحدة ، لأنه كان قد تخلى بالفعل عن القوالب والمحسنات ليكتب شعراً طبيعياً ، يقوم على أساس كلمات دقيقة وصور محددة. ومن المعروف أيضاً أن خوان رامون كان قد قرأ فى ريعان شبابه أعمال إدجار ألن بو ووالت ويتمان ، وخاصة أن الاثنين كانا على صلة ما بالرمزية الفرنسية (٢٠)

ومن الجوانب البارزة فى كتاب اليوميات وجود عدد من القصائد النثرية . وقد سبق أن تساءل نقاد خوان رامون عن الأسباب التى دفعت الشاعر الى الكتابة مرة بالشعر ومرة بالنثر وبالأخص فى الأجزاء الأخيرة من الكتاب . فالناقد أنطونيو شانشر باربودو فى مقدمته لطبعة اليوميات التى أشرف عليها يقوم بعملية تحليل للقصائد الشعرية والنثرية . ثم يستنتج أنه ليس ثمة فروق كثيرة بينها ، مما يعزز الرأى القائل بأن الكتابة على هذا النحو كانت مجرد نزوع إلى ذلك النمط . وعلى أية حال فإن هذا الناقد يحاول فى النهاية أن يقدم تفسيرا أكثر تحديدا وذلك عندما يقول : « إن القصائد النثرية ، فى جملتها ، جاءت — فى رأيى — نتيجة لرغبة الشاعر فى إضفاء طابع اليوميات على هذا الكتاب ، إنه ملخص العواطف ،

---

(١٩) انظر جارثيلا بالاو دى نيميس ، المصدر المذكور ، ص ٦٠٧ .

(٢٠) من أجل مزيد من التفصيلات حول هذا الموضوع انظر : كارمن بيريث روميرو ، « خوان رامون خمينيث والشعر الأنجلو سكسونى ، جامعة اكسترا مادورا كاثيريس ، ١٩٨١ .

التى تأتى مكثفة أحيانا . ومخففة فى أحيان أخرى (٢١) » . أما الناقد ريكاردو جيون فيؤكد أيضا على طابع اليوميات للكتاب مما استدعى التعبير بالنثر فى بعض الأحيان حيث يركز الشاعر أحاسيسه تجاه بعض الأشياء التى تجذب انتباهه . لكن جيون يرى أيضا أن خوان رامون لجأ إلى الجمع بين الشعر والنثر فى كتاب واحد لأنه كان قد بدأ فى ذلك الوقت يعتقد أن روح الشعر يمكن أن توجد بنفس الحماس والكثافة فى النثر ، بل إنها قد تزيد على الشعر فى بعض الأحيان ، ذلك لأن الإيقاع والنغمة هما أساس الشعر وليس العروض والقافية كما كان يعتقد من قبل (٢٢) . وبالرغم من محاولة التوفيق التى قام بها هذا الناقد فإنه يذكر أن خوان رامون نفسه كان يحس بأن فى كتابه بعض الشذوذ وعدم التساوى وذلك بسبب جمعه بين الشعر والنثر ، ولهذا قرر عام ١٩٣١ ، وربما قبلها بكثير ، أن يفصل بين الشعر والنثر فى الطبعات المستقبلة (٢٣) .

وعلى أية حال فإن ديوان اليوميات — كما ذكرنا — كان يمثل عملية تجديد كبيرة فى الشعر الإسبانى فى بدايات هذا القرن . إنه بداية الشعر الحر الذى أخذ يدخل منذ ذلك الحين ساحة الشعر الإسبانى المعاصر ويرسخ فيها . ويكفى أن كتابة الشعر الإسبانى على العموم ، أصبحت بعد اليوميات تختلف تماما عن ذى قبل . وحتى بالنسبة للمضمون فإن خوان رامون بدأ مع اليوميات ينظر إلى العالم وإلى نفسه من منظار مختلف : لقد أصبح الشاعر أكثر دقة فى تحديد مشاعره ، بعد أن ترك خلفه الأحاسيس المبهمة التى لم يكن يحاول توضيحها على النحو المطلوب . وفى ديوان اليوميات يحاول خوان رامون أن يقول الحقيقة بكل بساطة ، وليست أى حقيقة . وإنما هى الحقيقة الكبرى يقولها بأكثر الطرق وضوحا ومباشرة . وهذا هو الشعر

---

(٢١) انظر ا . ش . باربودو ، المقدمة المذكورة ، ص ٣٣ — ٤٢ .

(٢٢) انظر د . جيون ، مقال إنسولا ، ص ٥

(٢٣) انظر خوان جيريرو رويث ، « خوان رامون بصوته الحى » ص ١٩٣ .

الصافى أو العارى الذى أبدعه شاعرنا الكبير فى ديو نه « يوميات شاعر حديث الزواج » .

أما فى ديوانه التالى « خلوديات » Eterni dades ، المكتوب خلال عامى ١٩١٦ و ١٩١٧ ، فقد عبر الشاعر عن رغبته الحارة فى الوصول إلى « الاسم الدقيق للأشياء » ، وذلك فى قوله : —

أيها الذهن ، أعطنى
الاسم الدقيق للأشياء !
. . . ولتكن كلمتى هى
الشىء نفسه ،
وقد أبدعته روحى من جديد .

(كتب الأشعار ، ص ٥٥٣)

وقد نشر ديوان « خلوديات » عام ١٩١٨ . وقصائده ، مثل قصائد اليوميات ، تعكس حالة الرضى فى روح الشاعر الذى عرف من قبل بحزنه وأساه . وفى هذا الكتاب أيضاً تترك النزعة الانطباعية المجال للاتجاه الذهنى ، كما رأينا فى الأبيات السالفة الذكر . فنحن الآن أمام قصـائد « صافية » ، وإن كان صفاؤها على نحو مختلف نوعاً عن الصفاء الذى نجده مثلا عند شاعر مثل بول فاليرى فى فرنسا أو خورخى جيان بعد ذلك بقليل فى إسبانيا ، كما سنرى فيما بعد . فهذا الشعر الذى نجده فى «اليوميات» وفى « خلوديات » ثم فى « حجارة وسماء » Piedra cielo بعد ذلك بقليل لايجعلنا نواجه الواقع وإنما نعيش فى حالة تأمل ذهنى لهذا الواقع . وبهذا تأتى قصيدة الشاعر بمثابة أغنية للكائن . يقول فى ديوان « حجارة وسماء » : —

غن ، وقبل أن تغنى ؛
أعط من ينظر إليك قبل أن يقرأك

عاطفتك وعفوك ؛
انطلق من نفسك ، منتعشاً وعاطراً

(كتب الأشعار ، ص ٦٩٧)

ويرى بعض النقاد أن كتاب « خلوديات » يمثل قمة الشعر الصافى عند خوان رامون خمينيث . يقول أرتورو دل فيار : «إن التجديد الجوهرى العميق ظهر فى ديوان « خلوديات » ، لأنه الكتاب الذى حدد فيه خوان رامون قيمة كينونته الشعرية ، وبدأ المواجهة المباشرة مع كلمته الغنائية على شكل حوار مع الخلود . وحتى خروجه من إسبانيا فى أغسطس عام ١٩٣٦ ظل هذا النمط من الشعر يمثل الخاصية الأساسية(٢٤) لأعماله» .

أما ديوان « حجر وسماء » فقد كتبت قصائده فيما بين عامى ١٩١٧ و١٩١٨ ونشر عام ١٩١٩ . ثم نشر الشاعر بعد ذلك بفترة طويلة نسبياً ديوانيه « شعر » Poesia وجمال (Belleza) عام ١٩٢٣ ، أولها فى ١٨ أغسطس والثانى فى ٢٥ سبتمبر . وهذا يعنى أن خوان رامون ظل أربع سنوات تقريباً لا ينشر أشعاره فى كتاب وهو شيء غريب بالنسبة لشاعر عرف من قبل بغزارة إنتاجه وتواليه . وعلى أية حال فإن خوان رامون شغل نفسه طوال هذه السنوات الأربع بإعداد « مختاراته الشعرية الثانية » التى احتاجت جهداً فى الاختيار والمراجعة والتصفية . .

إذن فهذه الكتب الأخيرة من « خلوديات » إلى « جمال » كانت ثمرة للاتجاه الجديد عند الشاعر المتميز بالذهنية والتأمل . وبذلك ظل الشعر ، كما جاء فى « اليوميات » عارياً عن المحسنات والزخرفة . فهو شعر أبدع أساساً بهدف تعبيرى : الموضوعات جديدة والأسلوب جديد أيضاً . إنه شعر عار ، خالص ، مجرد ، جوهرى ، شامل ، مطلق، يخلو من رنين القافية ومن الأحاسيس المبهمة والانطباعية غير المحددة . فلم يعد خوان

---

(٢٤) أرتورو دى فيار ، « خلوديات ، مقدمة أعماله » ، مقال بمجلة إنسولا ، عدد ٤١٦ — ٤١٧ ، ص ١٥ .

رامون ذلك الشاعر الحزين ، الأسيان ، المتشائم ، وإنما غدا شاعراً جديداً ينشد الشعر العارى في تعبيراته ومضامينه : ذلك أن لغته الشعرية قد تخلصت تماماً من الإضافات والحواشى وأصبحت دقيقة واضحة ومنسجمة تماماً مع المضمون . فالكلمة الآن تنحو نحو الدقة أكثر من اتجاهها نحو الجمال ، أو بتعبير أصح تتجه نحو جمال الدقة . والإبداع ببساطة هو تسمية الأشياء يقول الشاعر في ديوان حجر وسماء :

اليوم أخذت أنظر إليك ببطء
فأخذت تعلو حتى بلغت إسمك

وبذلك فإننا يمكن أن نختار أى قصيدة من « اليوميات » حتى « جمال » وسنجد فيها ذلك البيت الشعرى المحدد ، الدقيق الجوهرى . يقول الشاعر في قصيدة « الذكرى » من ديوان « حجر وسماء » :

النهر يمر من تحت
روحى ، فيجرفنى .
ولا أكاد أمسك نفسى .

أو تمسكنى السماء . والنجوم
تخدعنى ؛ لا ، ليست
بالأعلى ، وإنما بالأسفل ، هناك فى العمق . . .

هل أكون ؟ سأكون !
سأكون ، مثل موجة
لنهر الذكرى . . .
معك ، أيتها المياه الجارية !

(كتاب أشعار . ص ٧٠٨)

ماهو الشعر الصافى :

يعرف الشعر الصافى ، عامة ، بأنه الشعر الجوهرى ، المستقل ، المطلق الذى يشكل فيه الذهن العامل الرئيسى فى العمل الشعرى . وكما رأينا فى ديوان « اليوميات » . وفى الكتب التالية لخوان رامون خمينيث فإن هذا الشعر يخلو من المحسنات والزخارف المصطنعة والأحاسيس المبهمة ، لكى يواجه الحقيقة مباشرة ، الحقيقة الكبرى ، التى يعكسها بطريقة مباشرة وبسيطة فى أغلب الأحيان .لكن هذا التعريف للشعر الصافى إذا كان ينطبق على شاعر مثل خوان رامون فإنه لا يصح فى كثير من جوانبه مع شعراء الجيل التالى له (جيل ١٩٢٧) من أمثال فيديريكو جارثيا لوركا وخورخى جيان و. فائيل ألبرتى ،الذين كانوا أكثر قرباً من مفهوم الشعر الصافى بالمعنى الذى شاع فى مدارس الشعر الأوروبى الحديث . ولهذا فإننا فى معالجتنا لهذا الموضوع سوف نجـد بعض الاختلاف بين من يتناولون شعر خوان رامون الصافى وبين النقد المتصل بجيل ٢٧ الذى يعد جيل الشعر الصافى بحق ، لأنه الجيل الذى أعطى لهذا المصطلح معناه الدقيق . ولهذا فإن معظم النقاد يميلون إلى الرأى القائل بأن الشعر الصافى فى إسبانيا ازدهر خلال العقد الثالث من هذا القرن ، أى فى الفترة من ١٩٢٠ حتى ١٩٣٠ تقريبا . أما أعمال خوان رامون الصافية فكانت بمثابة مقدمة أو طليعة لهذا الاتجاه ، ولهذا فإن الجميع تقريباً متفقون على أن خوان رامون كان له تأثير كبير على شعراء هذا الجيل .

ثم إن بعض النقاد يتوسعون كثيراً فى مفهوم الشعر الصافى لدرجة أنهم يخلطون أحياناً بين الشعر الصافى والشعر الوجدانى . فمثلا الناقد ألبرتو مونتردى Alberto Monterde فى كتابه « الشعر الصافى فى الشعر الغنائى الإسبانى » لا يجد فروقا بين الشعر الصافى والشعر الوجدانى ، كما يدخل الإحساس ، والطابع الغنائى العام فى مجال الشعر الصافى ؛ ولهذا فإنه يرى

أن بيكر ينسب للشعر الصافى ، وكذلك القصائد الرومانسية . ومن ثم فإنه يجعلنا نفقد الإحساس بالفرق بين قصيدة شعبية مثلا وقصيدة أخرى لخورخى(٢٦) جيان أعظم من كتب الشعر الصافى فى إسبانيا .

أما الناقد النمسوى جوستاف سيهان فيتناول مفهوم الشعر الصافى بتحديد أكثر دقة ، وبهذا يقدم لنا هذا المفهوم على النحو الذى يعرف به لدى النقاد والأوربيين عامة . يقول : « بالرغم من أن التحديد يمكن أن يكون قاصراً إلا أنه لامناص منه . ولعله ليس عبثاً أن مصطلح « الشعر الصافى» يترك فى الألمانية بدون ترجمة . إنه يعنى الشعر الغنائى الخالى من العوائق ، والقائم على الجـوهر والعوائق هنا ليست فقط الحكايات ، والغايات الجديرة بالذكر ، والحقائق العملية ، والأخلاقيات ، والأحاسيس العامية ، وإنما هى أيضاً نشوة القلب وحتى الأشياء نفسها . وهذه الأمور أيضاً يفضل التخلى عنها . إذن فالشرط المسبق بالنسبة للصفاء الشعرى هو اللاشيئية Desobdeti Vacion ، ولا يبقى لهذا الشعر مجال للحركة إلا اللغة فى ذاتها ، والذهن ، والمخيلة ثم إن تلقى هذا النوع من الشعر يتم بواسطة سحر اللغة والإيحاء .أما أعظم ممثل لهذا الشعر فهو بول فالبرى خليفة مالارميه الحقيقى والشاعر الصافى بحق . وبالرغم من ذلك فإن الآراء تختلف حوله كما هو الحال مع كل أصحاب الاتجاهات الجماليـــة المحددة (٢٧) » .

وهذا « الفن الحديث » أو « التجريدى » يشتمل على سبعة اتجاهات حسب نظرية الكاتب الفيلسوف خوسيه أورتيجا إى جاسيت فى كتابه «تجريد الفن » هى : ١ — تجريد الفن ، ٢ — تجنب الأشكال الحية (كما هو الحال فى التكعيبية) ، ٣ — اعتبار الفن مثل اللعبة ، ولا شىء غير ذلك ،

(٢٥) نوع من القصائد الشعبية .

(٢٦) انظر جوستاف سيهان ، الأساليب الشعرية فى إسبانيا منذ عام ١٩٠٠ ، ص ٢٤١ .

(٢٧) جوستاف سيهان ، المصدر المذكور ، ص ٢٤٠ .

٤ — وجود سخرية جوهرية ، ٦ — تفادى أى زيف ، ومن ثم الاتجاه نحو الدقة ، ٧ — وأخيرا فإن الفن فى رأى الفنانين الجدد شىء ليس فيه أى تعال(٢٨). ويضيف جوستاف سيبمان إلى هذه الاتجاهات السبعة اتجاها آخر ند عن ذاكرة أورتيجا هو أن الفن الحديث منذ عهد نوفاليس وألن بو ينحو نحوا جديدا هو اتجاه الفاعل الشعرى تجاه الحيادية التى تتجاوز الشخص (٢٩) .

أما الشاعر خيراردو دييجو من عمالقة جيل ٢٧ فيقول إن الشعر الصافى هو ذلك الشعر الذى يتحدد فيه كل شىء بدقة متناهية : « فكل شىء معروف ، وكل شىء دقيق ومتكامل ماديا (٣٠) » . أما الشاعر الشهير فيديريكو جارثيا لوركا فقد حدد هذا النوع من الشعر فى خطاب بعث به إلى صديقه خورخى جيان قال فيه : فى الإبداع الشعرى لابد للصوت أن يتخلى عن انسجام الأشياء وتناسق الطبيعة ، لكى يبدع ذاته الخاصة . فالشعر عالم آخر . يجب أن نغلق الأبواب التى يهرب منها نحو أجهزة السمع السفلى والألسن المنطلقة . لابدأن نغلق على أنفسنا مع الشعر . وهناك نترك الصوت الإلهى النقير ، بينما نقوم بردم الينبوع ، الينبوع ، لا » (٣١).

وشعراء هذا الاتجاه يصرون دائما على التزام الدقة . وكان خوان رامون — كما ذكرنا من قبل — يقول : « أيها الذهن . أعطنى الاسم الدقيق للأشياء » . وقال روفائيل البرتى أيضا :

بعد هذه الفوضى المفروضة ، وهذه النسمة ،

---

(٢٨) خوسيه أورتيجا إى جاسيت ، « تجريد الفن » ضمن الأعمال الكاملة ، الجزء الثالث ، مدريد ، ١٩٤٧ .

(٢٩) ج . سيبمان ، المصدر المذكور ، ص ٢١١ .

(٣٠) خيراردو دييجو ، « دفاع عن الشعر » فى مجلة كارمن ، سانتندير ، العدد الخامس أبريل ، ١٩٢٨ .

(٣١) جارثيا لوركا ، مقدمة الأعمال الكاملة ، مدريد ، ١٩٥٤ .

وهذه القواعد النحوية الضرورية العاجلة التى أعيش فيها ،
فلتعد إلى الكلمة الدقيقة عذراء تماما ،
وليعد الفعل الدقيق مع الصفة المضبوطة (٣٢) .

وقال أيضا بدرو ساليناس : —

أنت هنا ، أمامى . وأنا أنظر إليك
يالها من سعادة
عندك وعندى ، مع كل ما هو دقيق(٣٣) .

وهكذا نرى أن الشعراء الذين أبدعوا فى هذا الاتجاه كان لديهم وعى كامل بما يفعلون . لقد كان هذا الشعر عندهم مرادفا للشعر الذهنى ، الجوهرى ، المستقل . ومن ثم فإن قصائدهم تخلو من أى إضافة غير شعرية . لقد أبدعوا أشكالا فنية فى غاية الخصوصية ، يسيطر عليها العقل الشعرى سيطرة كاملة ، والمقصود بالعقل الشعرى هنا هو القوة التخييلية والذهنية عند الشاعر .

ويفرق الناقد أنطونيو بلانش فى كتابه « الشعر الصافى الإسبانى » بين مفهومين جد مختلفين لهذا الشعر ظهرا فى إبداع جيل العقد الثالث من هذا القرن (جيل٢٧) : المفهوم الأول هو ذلك الذى دافع عنه هنرى بريموند Henri Bremond ، ويرى الصفاء فى عملية الإلهام خاصة . أما المفهوم الثانى فهو الذى يمثله الشاعر الشهير بول فاليرى Paul Valéry ، ويجعل الصفاء متعلقا بصناعة القصيدة . وهذا المفهوم الثانى يزعم أنه فى الامكان التوصل إلى الصفاء الشعرى بفضل عملية التقطير — بالمعنى الكيميائى الحقيقى — من خلال استبعاد العناصر الحية ، وبهذا يتم الوصول إلى

(٣٢) نقلا عن س . م . باورا ، « التجربة الخلاقة » ، نيويورك ، ١٩٥٨ ، ص ٢٤ .

(٣٣) بدرو ساليناس ، المحبوبة الرقيقة ، الأعمال الكاملة ، مدريد ١٩٥٦ ص ٦٣ .

الصفاء الشكلي ، بينما المفهوم الأول يحاول أن يكون نتيجة لقوة سحرية تتطلب من أجل تحققها وسائل وايقاعات تختلف تماما عن وسائل النثر وإيقاعاته . وفى هذه الحالة نكون بإزاء إلهام شعرى خالص ، ومن ثم أمام شعر لا يزيد عن كونه شعرا : شعرا صافيا لا بالمعنى الكيميائى للماء الصافى مثلا ، وإنما بالمعنى البيولوجى أو الانثولوجى الذى يعنى « الدم الصافى » ، أى أنه صفاء فى الأصل أكثر من كونه فى الصناعة (٣٤) .

ويشير هذا الناقد إلى أنه قد كثر الحديث فى إسبانيا فى العشرينيات من هذا القرن عن الشعر الصافى بالمفهوم الذى دعا إليه بول فاليرى لكن الممارسة العملية قد دلت على تأثر هؤلاء الشعراء أكثر برأى بريموند (٣٥) وأفكاره . ولن نستغرب هذا الرأى إذا عرفنا أن شعر جيل ٢٧ يعد تطورا للشعر الوجدانى عند جوستافو أدولفو بيكر ثم خوان رامون خمينيث ، أى أنه امتداد للشعر الوجدانى الذى تميز به الشعر الإسبانى منذ نهايات القرن التاسع عشر . ومن ثم فقد غلب على هؤلاء الشعراء طبعهم بالرغم من تأثرهم الشديد بالشاعر الفرنسى المعاصر لهم بول فاليرى الذى التقى بهم وكانوا من أشد المعجبين به .

وفى الصفحات التالية سوف نتحدث عن ريادة خوان رامون لهذا الشعر الصافى وتأثيره الكبير على شعراء جيل ٢٧ ، الذى يعد — بحق — جيلى الشعر الصافى فى إسبانيا .

خوان رامون وجيل ٢٧

والحق أنه لم يوجد أى ناقد — حسب علمنا — ينكر تأثير خوان رامون على شعراء جيل العشرينيات . وإن كان معظم النقاد قد ناقشوا — كما أسلفنا — هل خوان رامون شاعر صافى بالمعنى الذى فهمه شعراء الجيل

---

(٣٤) أنطونيو بلانش ، المصدر المذكور ، ص ٢٣٦ .

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٣٧ .

التالى له أم لا . وعلى أية حال فإن شعره الصافى يختلف عن شعرهم، وهذا ما يمكن أن يتبينه الناقد الفاحص منذ الوهلة الأولى . وكما ذكرنا فى مقدمة هذا الكتاب فإن خوان رامون كان من أولئك الشعراء الذين استطاعوا أن يبرزوا فى أى اتجاه مارسوا الكتابة فيه ، فضلا عن أنه كان يأتى فى العادة بجديد يحسب له ولريادته المتأصلة . لهذا فقد رأيناه من أتباع الحركة الحديثة فى بداية مشواره مع الشعر ، ثم تحول إلى الاتجاه الشعبى والوجدانى ثم إلى الرمزية ثم كان فى نهاية المطاف شاعرا صافيا أو خالصا بالمعنى الأقرب إلى الوجدانية منه إلى كيمياء اللغة ، ثم إنه فى آخر حياته سوف يصبح شاعرا ميتافيزيقيا متصوفا كما سوف نرى فى الفصل الرابع من هذا الكتاب . ولهذا يقول الناقد سانتوس اسكوديرو : « إن تغير الذوق الجمالى عند خوان رامون إبتداء من عام ١٩١٦ لايعنى أنه تخلى عن الرمزية . لقد ظل يكتب أشعاره على النمط الرمزى الخالد ، بل إنه قد وسع من آفاقه فتأثر بالشعر العربى — الأندلسى وبسان خوان دى لاكروث وبيكر ، ثم إنه قد تأثر بالرمزيين الانجليز وبصوفية الهنود والقصائد البنغالية لربندرانات طاغور الذى كان قد بدأ ينشر أعماله قبل ذلك بعام (١٩١٥) بمعاونة زنوبيا كامبرونى التى أصبحت زوجته بعد ذلك بقليل (٣٦) » .

وفيما يتعلق بالشعر الصافى فقد كان خوان رامون أول من أثار الانتباه للكلمة الدقيقة ، المحددة ، الجوهرية ، غير الخطابية . ومنذ أن نشر ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج » عام ١٩١٧ وجدنا فى إسبانيا اهتماما بإبداع لغة جديدة تلعب فيها الأسماء الدور الأول : ومن أقوال أو على الأصح أبيات خوان رامون فى هذا الصدد قوله : « أيها الذهن ، أعطنى الاسم الدقيق للأشياء » ، وقوله : « يا كلمتى الخالدة » ، وقوله : « يالها من حياة سامية ، نبدع فيها الأسماء » ، وقوله ، « من الحب ومن الأشياء ، لم تبق إلا الأسماء . فلنبدع الأسماء » .

---

(٣٦) سانتوس اسكوديرو ، « الرموز والإله فى أشعار خوان رامون الأخيرة » . ص ٢٢ .

وكان خوان رامون بصفته شاعرا فذا يمثل طليعة هذا الاتجاه ومن ثم فقد كان له تأثير كبير — كما ذكرنا من قبل — على شعراء هذا الجيل ، بل إن بعض النقاد يرون أنه كان أقرب إليهم من كثير من معاصريهم . كما يرى بعضهم أن أستاذيته لهذا الجيل أمر لا نقاش فيه . يقول الناقد أنطونيو بلانش : « إن أستاذية خوان رامون وأبوته لهذا الجيل أمر لا نقاش فيه ، وقد بدا هذا منذ أن اتضحت فى أعماله الرغبة الصادقة تجاه الشعر الصافى . وهذا الاتجاه الجديد المتمثل فى الصفاء واستبطان الذات ومع الهوة بينه وبين صديقه القديم الشاعر أنطونيو ماتشادو الذى كان يتجه أكثر نحو الشعر التقليدى . وبهذه الطريقة أصبح خوان رامون يفضل الشعراء الشبان على أبناء جيله نفسه ، الذين بدأ يستثقل فهم وإبداعهم (٣٧) » . وقد رأى الكاتب الفيلسوف خوسيه أورتيجا إى جاسيت أن خوان رامون هو أكثر الشعراء فى إسبانيا تأثيرا فى الجيل التالى له ، كما يحظى منهم بالاحترام الشديد (٣٨) . ولعل أبرز دليل على ذلك هو ماقاله بدرو ساليناس أحد كبار شعراء ذلك الجيل . يقول : « إننى أقدر فى الشعر الأصالة بشكل خاص ، ثم يأتى بعد ذلك الجمال ، وبعده الذكاء . وإننى أطلق ، مثلا ، صفة الذكاء على والتر سافاجا لاندور . وأطلق صفة الجمال ، مثلا ، على جونجورا ومالارميه . وأطلق صفة الأصالة ، مثلا ، على سان خوان دى لاكروث ، وجوته . وخوان رامون خمينيث (٣٩) » . كما كتب الشاعر الكبير روفائيل البرتى كلمة بعد وفاة خوان رامون ، على شكل رسالة جاء فيها :— « أنطونيو إسبينا ، خورخى جيان ، بدرو ساليناس ، دامسو ألونصو ، جاراثيا لوركا ، برجامين وأنا ، ثم بعد ذلك ألقولا جبرى ، وبرادوس وثيرونودا وألكساندر ، كلنا قد وسمنا بميسمك واستضأنا بنورك وكأننا نجوم وليدة فى سماء إسبانيا الشعرى . وأنا

---

(٣٧) أنطونيو بلانش ، الشعر الصافى الإسبانى ، ص ٩٥ .

(٣٨) انظر بيثينتى جاووس فى مقدمة « المختارات الشعرية » الصادرة عن دار نشر كاتدرا ، ص ١٩ — ٢٠ .

(٣٩) نقلا عن بيثينتى جاووس ، المصدر السابق ، ص ٢٠ .

أعتقد أنه لن يوجد شاعر مثلك بعد ذلك يحظى بكل هذا الاستماع وكل هذا الحب اللذين حظيت بهما فى تلك السنوات(٤٠) » .

وتقول الناقدة أورورا دى ألبورنوص إن خوان رامون هو الشخصية الشعرية التى جاءت بعد روبن داريو ومارست تأثيراً كبيراً فى شعر إسبانيا وأمريكا اللاتينية فى السنوات الأولى من هذا القرن . وتضيف بأن أثره بدأ يظهر فى شعر بدرو ساليناس الأول وعند خورخى جيان فى كتابه «أغانى» canico ، كما اتضح أيضاً فى أشعار لوركا ورفائيل ألبرتى ، وهما أكثر شعراء هذا الجيل ميلا إلى الشعر الشعبى مثل الرومانث(٤١) والأغنية .

كما كان لخوان رامون تأثير كبير على هؤلاء الشعـــراء فى الصياغة الشعرية فبعد أن كانت الصور والأساليب محملة برمزية شفافة ، أصبحت أكثر دخولا فى صفاء الكلمة على النحو الذى فصلناه من قبل . ومنذ ذلك الوقت اعتقد خوان رامون أن الكلمة هى الحقيقة الوحيدة فى الشعر ؛ ذلك أن الكلمة تنطق بالأشياء المتأملة ، بل إنها التأمل نفسه ، وهى التى تخلق روح الشاعر . ولهذا يقول : —

أنت ، أيتها الكلمة الصادرة من فمى ، حية
بهذا المعنى الذى أعطيه لك ،
تتشكلين بجسدى وروحى .

(كتب الأشعار ، ص٨٦٣)

ومنذ ذلك الوقت أيضاً أصبح اهتمامه بالنحو والعروض قليلا ؛ لأن فنه قد تركز ، بالأساس ، وبشكل محدد فى هذه المهمة الجميلة لتنقية الكلمات .

---

(٤٠) جاءت هذه الرسالة فى الدراسة الأولية التى صدرت بها الناقدة أورورا ألبورنوص « المختارات الجديدة لخوان رامون » ، برشلونة ، ١٩٧٣ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٩ — ١٠ .

ومن ثم فليس غريباً أن يكون لخوان رامون تأثير كبير على جيل ٢٧ ، الذى هو جيل الشعر الصافى فى إسبانيا(٤٢) .

ويحاول الناقد النمسوى جوستاف سيبمان فى كتابه «الأساليب الشعرية فى سبانيا منذ عام ١٩٠٠ » أن يبرز دور خوان رامون التجديدى بتخطيه الحركة الموديرنزم ، وفتحه الطريق أمام الشباب للإبداع الأصيل ، وبعد أن يذكر أبياتاً من ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج» يلجأ إلى عملية تحليل يبين فيها مايشتمل عليه شعر خوان رامون من ظواهر حديثة وأخرى تقليدية ،وهو مايميزه عن الجيل التالى الذى كان أدخل منه فى باب الحداثة وأقرب منه للنمط الأوربى الحديث الذى انتشر فى الشعر منذ عهد بودلير. والقصيدة التى نحن بصددها هى قصيدة «سماء » التى يقول فيها : —

كنت عندى منسية ،
أيتها السماء ، ولم تكونى
أكثر من وجود مبهم من ضوء .

تراه ، بدون أسم —
عيناى المتعبتان المتألمتان
وكنت تظهرين ، بين الكلمات
الكسولة والمحبطة للرحالة ،
وكأنها تتكرر فى بحيرات صغيرة
لمنظر من المياه يرى فى الأحلام . . .
واليوم أخذت أنظر إليك ببطء ،
فأخذت ترتفعين حتى بلغت اسماك

(كتب الأشعار ، ص٢٦٢)

---

(٤٢) لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل انظر أنطونيو بلانش ، المصدر المذكور ، ص ١١٧ — ١٤٩ .

والعناصر الحديثة فى هذه القصيدة هى : إنها مكونة من أبيات حرة بدون قافية أو تقسيم ؛ ومضمونها ليس شخصياً انطباعياً وإنما هو غانتازيا (رؤية خيالية) شفافة تشتعل إزاء ظاهرة معرفية ؛والسماء تحولت من مفرد صوتى بدون حياة إلى شىء حى (« أخذت ترتفعين ») كما تحولت إلى فكرة يشملها الإسم وفى النهاية يصبح الإسم صورة ، واستعارة تطوى السماء فى قبتها العالية (« فأخذت ترتفعين حتى بلغت اسمك ») ؛ والشىء الخصوصى فى هذه القصيدة هو أن الشاعر يربط رؤيته الجديدة بسحر التسمية . فالاسم الشعرى . وحده يعطى الأشياء بعدها الحقيقى ؛ ويستعيد الشعر توتره ؛ ومعناه فى الأبيات الأخيرة فقط . والبيت الأخير بالأخص يحمل فى استعارته التجريبية ظواهر جد حديثة . لأنه إذا كان الشاعر يصف السماء بصور محددة على امتداد الأبيات السبعة الأولى فإنه يقدمها فى النهاية بوسائل مجردة وإيحائية خالصة .

ومن هنا يتحقق شرط بودلير الذى يقضى بالوصول إلى التجريد عن طريق الابتعاد عن الجانب المادى .

أما العناصر التقليدية فهى : ظهور الأنا التجريبى فى التجربة وعدم انفصاله عن الموضوع الشعرى ؛ والوصف الحسى والعاطفى لحالة الشاعر (« عيناى المتعبتان المتألمتان» ، « الكلمات الكسولة المحبطة ») يملأ الجزء الرئيسى من القصيدة ؛ المعالجة وكأنها شىء شخصى تماماً ، كما أنها مؤرخة وكأنها تنسب إلى يوميات غنائية . كما توجد أيضاً أبيات فيها ذاتية غير صافية وذلك لأنه وفقما يقضى الحس المشترك عند المحدثين لابد وأن يظل الأصل الذاتى للإلهام بمنأى عن الشعر ،وخوان رامون ينهى قصيدته قائلا : «والآن أنظر إليك ببطء(٤٣) » .

وإذا قارنا هذه القصيدة لخوان رامون بأبيات أخرى لخيرادو دييجو من جيل ٢٧ ، كل عناصرها حديثة سوف نجد أن خوان رامون ليس

---

(٤٣) انظر جوستاف سيمان ، المصدر المذكور ، ص ٢١٩ وما بعدها .

شاعرا صافيا على النمط المعروف عند خورخى جيان أو بول فاليرى مثلا وإنما بلغ مرتبة الذهنية فقط ولم يدرك كل العناصر المحدثة للقصيدة الصافية أو الخالصة . ويكفى خوان رامون أنه لم يأل جهدا فى سبيل الوصول إلى الصفاء الجمالى الكامل . والأبيات التى نشير إليها لخيراردو دييجو عنوانها « الجيتار » تقول :

سيكون ثمة صمت أخضر
مصنوع كله من جيتارات مفككة

إن الجيتار بئر
به ريح بدلا من الماء .

وكما نلاحظ فإن هذه الأبيات تخلو تماما من الأنا الذاتية . ومضمونها فكرة مجردة يعبر عنها بطريقة تستغل ما فى اللغة من سحر خاص أو ما يسمى لدى هؤلاء الشعراء بكيمياء اللغة . أما خوان رامون خمينيث فقد ظلت الأنا الذاتية حاضرة فى أكثر أبياته صفاء ، كما يتميز شعر خوان رامون بالنشوة إزاء شيء محدد ، سواء كان هذا الشيء جمادا أم إحساسا أم فكرة أم الله نفسه ، ولم نجد أبدا عند خوان رامون تأملا خالصا ، وإنما نجد الأمل دائما ، والأحاسيس السامية ، كما أن الغموض اللغوى عند خوان رامون مشروط دائما بالمضمون ، ولا يمكن أن يكون شكليا بطريقة متعمدة ومع ذلك فإن شعر خوان رامون كان يبلغ فى أحيان قليلة درجة الصفاء الكامل مثل بعض الأبيات فى ديوانى « شعر » و « جمال » اللذين قدمهما بقوله : « إلى الأقلية الواسعة » ، وذلك مثل قوله :

كيف يدخلون ، كيف يخرجون
من الشجرة المفردة !
وكيف يوقعونى فى شراك الذهب !

أو قوله :

صمته كان البحر ،
وعماه السماء ، وحزنه
العميق لعدم كينونته كان الفجر ،
والظل الذى كان ينشره
أضاء كثبان الذهب

وهذه بلا شك أبيات تدخل دائرة الشعر الصافى بكل معنى الكلمة ، حيث الأنا تكاد تكون مختفية تماما ، والفكرة مغرقة فى تجردها ، والإيحاء يتم عن طريق سحر اللغة ، واستخدام الأفعال قليل جدا ؛ والعاطفة ليست بادية على الإطلاق . وأبيات مثل هذه لابد وأنها قد أثرت بشكل كبير على شعراء جيل ٢٧ الذين كان لديهم استعداد خاص لتلقى هذا النوع من الشعر والإبداع فيه خير إبداع .

ومن ديوان « جمال » (Belleza) وهو آخر دواوين الشاعر فى هذا الاتجاه تقريبا نجد قصيدة أخرى تشتمل على عناصر حديثة وأخرى تقليدية ، هى قصيدة « حضور » التى يقول فيها : —

السماء بدون سحابة واحدة !
والجسد بدون نسيج واحد !
فلتحيا العظمة الخالدة ،
والحقيقة والأرض !
المياه تمضى حرة !
والروح بدون قاعدة !
فليحيا ضوء النهار ،
والوضوح والحياة !
لا هم ولا تعب

كيف تغنى العصافير !
فليحيا الشيء المعروف ،
واليد والصيف !

(كتب الشعر ص ١٠٨٥)

ويحلل جوستاف سيمان هذه الأبيات قائلا : « فى هذه القصيدة نلاحظ بالنسبة للشكل ، استخدام أبيات ذات سبعة مقاطع مقفاة بقافية واحدة فى كل بيتين ، بدلا من الأبيات الحرة التى كانت تستخدم عامة فى تلك الفترة. وفيما يتعلق بالمضمون نجد هذا الشعر ذهنيا أكثر . وشفافيته ناتجة من افتقاره إلى التعمق . أما العلاقة بين الكلمات والأفكار ، وبين الأفكار والأفكار فتحدث بدون توتر . ولا يوجد فى هذا الشعر تشابك فى المفاهيم ولا شيء من اللعب بالكلمات . والتوتر الوحيد يأتى من المعمار الخارجى بفضل عملية التكرار السيمترية . وهذا لا نجد مقابلة من أى نوع فى طريقة التعبير . ألا يمكننا أن نغير من وضع الفقرتين الثانية والثالثة بدون إحداث أى كسر فى القصيدة ؟ وفضلا عن ذلك ، فمن وجهة نظر الشعر الصافى الواعية نجد أن التعبير عن الفرح بواسطة كلمة « فليحيا » فيه تزيد فى الطريقة المباشرة ، ويعد عيبا . كما لا يوجد عملية تخلص من الواقع . إن استخدام وسائل مباشرة للتعبير يتم عن طغيان طرق تنسب لدائرة الشعر القديم . وكل هذه دلائل على أن خوان رامون ، فى هذه القصيدة ، لم يكتب شعرا صافيا بمعنى الكلمة ، مع أن عنوانها كان يمكن أن يستخدمه خورخى جيان أو بول فاليرى (٤٤) » .

ولهذا يرى هذا الناقد النمسوى أن خوان رامون لا يمكن أن يعد أبا لجيل العشرينيات ، ثم إنه — فى رأيه — لم يكن له أتباع حقيقيون . والسبب هو أن خوان رامون كان دائما قريبا من أولئك الشبان لكنه ظل فى دائرة الاحترام فقط ، ولم يتحول هذا الاحترام إلى تأثير ، كما

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .

أن خوان رامون لم يكن شاعراً حديثاً بكل معنى الكلمة إذ يبدو فى كثير من الأحيان وكأنه يمثل مرحلة متأخرة من الرومانتيكية الإسبانية ، فضلا عن أن العناصر التقليدية فى شعره تكاد تكون أكثر من العناصر الجديدة . ولهذا يأسف هذا الناقد من أن هذا الشاعر الإسبانى الكبير لم يصبح شاعراً أوربياً على مثال ريلكه مثلا ، أو فاليرى أو ت . س . إليوت . ويقول أيضاً إن منح جائزة نوبل لخوان رامون أثار موجة من الحيرة فى بعض الدوائر الأدبية فضلا عن جهل الكثيرين له فى ذلك الحين . ثم يضيف هذا الناقد : « ولعل الأكاديمية السويدية ، عندما منحته الجائزة ، أرادت بذلك أن تعبر عن تقديرها لشاعرين كبيرين كانا قد رحلا عن عالمنا منذ فترة طويلة هما أنطونيو ماتشادو وفيديريكو جارثيا (٤٥) لوركا » .

وعلى أية حال فإن هذا الرأى يتناقض مع رأى النقاد الاسبان عامة ، الذين يعتبرون خوان رامون خمينيث أكبر الشعراء الإسبان المعاصرين ، وأحد ثلاثة أو أربعة شعراء كبار فى الشعر الإسبانى فى كل(٤٦) العصور .

جيل الشعر الصافى :

إذا أطلق عنوان الشعر الصافى فإنه ينسحب عادة إلى الشعراء الذين كتبوا هذا النوع من الشعر فى فرنسا منذ مالارميه وبودلير حتى بول فاليرى ، وعادة ما يقارن بهم بعض الشعراء الإسبان ومنهم شاعرنا خوان رامون خمينيث ، وإن كان شعراء اسبانيا الذين يعدون — بحق — من أصحاب هذا الاتجاه هم جيل ٢٧ . ومن هنا تتحدد فترة الشعر الصافى فى إسبانيا بسنوات عقد العشرينيات من هذا القرن ، حتى أن بعض النقاد يضع تاريخاً محدداً لهذا الشعر يبدأ من عام ١٩٢٢ وينتهى عام ١٩٢٨ ، أما مايسبق ذلك أو يأتى بعد ذلك فهو إما تمهيد أو استمرار فى غير(٤٧) أوانه . إذن فسنة انطلاق

---

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٣٥٦ .

٤٦— انظر خوليو لوبث ، ملاحظات نقدية حول ديوان « صيف » مجلة إنسولا ، عدد ٤١٦ — ٤١٧ ، ص ١٤ .

(٤٧) انظر أنطونيو بلانش ، المصدر المذكور ، ص ١٤ — ٤٥ .

هذا الشعر هى ١٩٢٢ . وفى هذه السنة نشر معلم المجموعة خوان رامون خمينيث مختاراته الشعرية الثانية التى تتضمن قصائد من عام ١٨٩٨ حتى عام ١٩١٨ ، وفيها يقدم رؤية ذات معنى لكلى أعماله السابقة ويؤكد بوضوح فى المقدمة اتجاهه الجمالى الجديد المتمثل فى الشعر الصافى . وفى هذا العام أيضاً نشر خيراردو دييجو ديوانه « صورة » imagen (١٩١٨ — ١٩٢١) وفيه يؤكد على تجاربه الخاصة فى مجال « الابتداعية » و « الطليعية » وهما الاتجاهان اللذان كانا بمثابة تمهيد مباشر لمرحلة الشعر الصافى عنده . أما عام ١٩٢٨ فقد شهد ظهور ديوان « أغانى » لخورخى جيان « Càntics » ، وديوان « أغانى الغجر » لجارثيا لوركا « Remancero gitano » ، وجبر وغناء » لرفائيل ألبرتى « Caly Cants » و « بيئة » لبيثينى ألكساندر « Ambits » . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا التاريخ يتضمن العام الذى سميت الجماعة به وهو عام (٤٨)١٩٢٨ .

ويرى النقاد الأجانب أن هذا الجيل هو أقرب أجيال الشعر الإسبانية للاتجاه الأوربى الحديث فى الشعر . ومن ثم فإننا يمكن أن نطلق على الشعراء من خورخى جيان إلى جارثيا لوركا اسم « الجيل الأوربى » بحق . وهذا لا يعنى أن هؤلاء الشعراء الكبار كانوا نسخة طبق الأصل من الأوربيين ، وإنما كان ذلك مجرد تلاق واتفاق خطوط متعمقة فى جذور(٤٩) التراث . إذن فهذه المرحلة من الشعـــر الإسبانى هى أكثر المراحل حداثة فى الشعر المعاصر ، وذلك بالمعنى المعروف عن الحداثة فى الشعر الأوربى منذ أواخر القرن التاسع عشر وخلال العقود الأولى من القرن الحالى . والفرق بين الحداثة الإسبانية فى الشعر وبين الحداثة الأوربية هو أنها تبلورت فى إسبانيا بصورة متأخرة نسبياً . فإذا كانت قد ازدهرت فى أوربا فى أواخر القرن التاسع — كما ذكرنا — فإنها لم تزدهر فى إسبانيا إلا فى العشرينيات من هذا القرن . وقد تميزت هذه الفترة فى إسبانيا بالاندفاع الشديد وتتابع الأساليب المتنوعة وهو

(٤٨) المصدر السابق ص ٢٢ .

(٤٩) انظر جوستاف سيهان ، المصدر المذكور ، ص ٢١٨ .

أمر ليس له مثيل لدرجة أن النقاد أطلقوا على هذه السنوات الأولى من القرن العشرين اسم العصر الذهبي الثاني فى الأدب الإسبانى ، بعد العصر الذهبي الأول فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .

والاتجاهات المتميزة المشتركة لأعضاء هذا الجيل الشعرى تتمثل فيما يلى : —

١ — إدخال صور استعارية جريئة .

٢ — التعبير الجديد بالصفات .

٣ — الحرية العروضية الكاملة .

أما أبرز ممثلى هذا الجيل فهو ، بلا أدنى شك ، الشاعر خورخى جيان المولود عام ١٨٩٣ فى وادى الوليد Valladolid والمتوفى فى فبراير عام ١٩٨٤ فى مدينة مالقة جنوبى(٥٠) منطقة الأندلس . وهو شاعر استطاع أن يحمل الشعر الإسبانى المعاصر إلى الآفاق العالمية بموهبة وشجاعة وجدارة استوجبت تقدير الدوائر الثقافية فى كل أنحاء العالم .

ويعد خورخى جيان أكثر الشعراء الذهنيين نضجاً ووعياً . وشعره لا يتناول الشيء أبداً ، وإنما يتناول جوهر الشيء وفكرته ومؤهلاته الرمزية أو الاستعارية . فالاسم يهمه أكثر من الشيء فى ذاته ، وذلك كما نرى فى هذه القصيدة التى تحمل عنوان « الأسماء » والتى يقول فيها :

الفجر . الأفق
يفتح رموشه
ويبدأ يرى . ماذا ؟ أسماء .
موجودة فوق الزنجار .
من الأشياء . الوردة

---

(٥٠) انظر عن هذا الشاعر مقالا لكاتب هذه السطور بمجلة « البيان » الكويتية عدد أغسطس ١٩٨٤ تحت عنوان « وداعاً . . خورخى جيان » .

ما زالت تسمى حتى الآن
وردة ، وذكرى
انتقالها ، نسمة ،
نسمة العيش أكثر .
على طول الحب ترفعنا
هذه القوة المتحصرمة
للحظة ، جد ماهرة
وبالوصول إلى غايته
يجرى كى يفرض التبعية !
تأهب ، تأهب ، تأهب
فأنا سأكون ، أنا سأكون !
والأزهار ؟ رموش
مقفلة : أفق
نهائى : ربما لا شيء ؟
لكن تبقى الأسماء .

(ديوان أغانى ، ص ٢٦)

فهذه القصيدة ، كما نرى تحمل خصائص الشعر الصافى : فالأنا الذاتية لاتكاد توجد ، والإسم والمفهوم يتخطيان حدود الزمان والواقع . والعنصر الذهنى سائد فى كل أبيات القصيدة ، مع استبعاد أى نوع من العاطفية . والكلمات تأتى فى كتل تجريدية رنانة وصرامة شكلية لم يسبق لها مثيل ؛ وهكذا نجد خورخى جيان يلجأ للإيحاء من خلال بنية الكلمات ، وهذا أمر يمثل هدفاً رئيسياً فى الشعر(٥١) الحديث . كما نجد فى هذه القصيدة أيضاً كثرة الأسماء المجردة ، التى تجعل من القصيدة كتلة تجريدية واحدة ؛

(٥١) لمزيد من التفصيلات عن شعر خورخى جيان ، وبالأخص لغته الشعرية انظر خ . جونثاليث مويلا ، « اللغة الشعرية لجيل جيان وجارثيا لوركا » ، مدريد ، ١٩٥٥ ، فصلا

ولنقرأ أبياتاً من قصيدة أخرى هى « فى انتظار الإنسان » من ديوان أغانى « Cantico يقول فيها :

فضاء ، ليلة كبيرة ، فضاء أكثر .
مسافة بعيدة ،
من نفسى شخصياً منداحة فى قصر
الجميع ، ولاأحد . أهى صحبة .
دائمة
أم عزلة ؟ لا تنفد
حضور ما ، ليس بارداً أبداً

(ديوان « أغانى » ص ٢١٥)

ونلاحظ هنا أن كل الكلمات المستخدمة فى القصيدة كلمات عادية شائعة ، لكن أكثرها من النوع المجرد مثل الفضاء والصحبة والعزلة والحضور ؛ كما أن كل الأسماء — ماعدا اسم واحد — تخلو من أداة التعريف أو التنكير ، كما أنه لايوجد بهذه الأبيات إلا فعل واحد فقط (لاتنفد) وهو فعل لازم ؛ أما الصفات القليلة الموجودة بالنص فليست للزخرفة ، وإنما تحمل فكرة ، وكل منها مع الإسم المتصلة به تعطينا فكرة أو جملة(٥٢) تأليفية Jwicio Sintetico مثل « ليلة كبيرة » ، و« مسافة بعيدة » ، و « حضور بجديد بارد» . ومع ذلك فإن هذه الكلمات القليلة الشائعة تعطينا إحساساً عميقاً هو إحساس الإنسان الذى يستيقظ ليلا ، بينما المدينة كلها وجيرانه جميعاً مازالوا يواصلون نومهم(٥٣) .

عن قائمة أخرى كبيرة من الكتب عن شعر هذا الشاعر الكبير نجدها فى أى كتاب عنه كما هى العادة فى الكتب النقدية الأوربية .

(٥٢) الجملة التأليفية فى علم النحو الإسبانى المتطور هى التى تخلو من الخبر لكن الصفة تحل محله وتعطينا جملة مفيدة أو فكرة كاملة مثل الأمثلة المذكورة فى أعلى الصفحة ، والمأخوذة من أبيات خورخى جيان .

(٥٣) انظر أنطونيو بلانش ، المصدر المذكور ، ص ١٢٨ .

وهذا الشعر الصافى لجيل ٢٧ الذى ذكرنا نموذجين له من ديوان أغانى لخورخى جيان ، يختلف — كما نلاحظ — عن شعر خوان رامون الصافى الذى يحمل — كما شرحنا من قبل — عناصر حديثة وأخرى تقليدية لدرجة أن بعض النقاد يرون أن خوان رامون ظل طول حياته رومانتيكيا . وإذا كنا قد قارنا بينه وبين الجيل التالى له فإن هذا لا يعنى أى نوع من الأفضلية أو التفضيل ، وإنما كل غايتنا هى محاولة إبراز الدور الذى لعبه خوان رامون فى تطور الشعر الإسبانى المعاصر . وهو بهذا المقياس يعــد من كبار الشعراء العالميين الذين يتركون بصمات واضحة على من بعدهم ويكون لهم باع طويل فى دفع دماء جديدة فى شرايين الآداب والفنون . وهى مهمة لا يقوم بها الا أفراد معدودون فى جميع أنحاء العالم .

والذى يؤكد ما فصلناه بصدد مقارنتنا بين شعر خوان رامون الصافى وشعر جيل ٢٧ هو أن خوان رامون نفسه قد هاجم هؤلاء الشعراء بأنهم شكليون أكثر من اللازم ، فوصف خورخى جيان بأنه ماسى « diamantino » وبدرو ساليناس بأنه فضى « Plateado » . . الخ ، ولم يمدح من أبناء هذا الجيل إلا اثنين فقط هما جارثيا لوركا ورفائيل ألبرتى ، وكلاهما من منطقة الأندلس ، التى ينسب إليها أيضاً شاعر موجبر . وقد تحدث خوان رامون عن رأيه فى هذا الجيل فى مقال له تحت عنوان « أزمة الروح فى الشعر الإسبانى المعاصر » فقال : « إن جيان يخلو من نبرة التفرد ، بالرغم من أنه يحمل مزايا أخرى مثل عمق المفهوم والصورة ، والمهارة ، واللون والضوء ، والخيال ، والخصوصية ، والمشابهة ، وتركيب الجمل والصوت والكتابة . وقد كان هذا ومازال هو شاغلهم الشاغل . أما ساليناس ، بصفة خاصة ، فمنذ كتابه « نبوءات » نجد عنده نتاج المرمر الأكثر صفرة وسخونة المتمثل فى الصوت ، ودائما نجد شيئا يدوو حول صوت لانجده فى أى حيز ، لافى الروح ولا حتى الشفاه . فهذا الشعر الثقيل يخلو من النبرة ، لأنه يخلو من النشوة الروحية : والعاطفة ، والحيوية ، والروح ، والملاحة .. وباختصار فإن هؤلاء الشعراء العنيدين

اعترفوا ، فى سخرية حقيقية أو كاذبة ، بما ينقصهم . . فهم يفتقرون إلى العاطفة ، وإلى الحب وإلى الروح ، وبدون ذلك لا تصبح للشعر أى قيمة مهما كلف من معاناة (٥٤) » .

ومن العجيب أن هذا الذى يأخذه خوان رامون على هؤلاء الشعراء هو نفسه الذى جعل النقد فى زمانهم ومن بعد زمانهم يضعهم فى المرتبة الأولى بالنسبة للشعر الإسبانى على الإطلاق ، كما أنه هو الذى وصل بهم إلى قمة العالمين . ولم يكن خوان رامون وحده هو الذى اتهم هؤلاء الشعراء بالخلو من العاطفة ، والحيوية ، والروح ، وإنما جاء الإتهام أيضا من زميله الشاعر الكبير أنطونيو ماتشادو من جيل ١٨٩٨ : ذلك أن أنطونيو ماتشادو قد صنف الصور التى استخدمها هؤلاء الشبان إلى نوعين : صور تعبر عن مفاهيم ، وصور تعبر عن حدس . ثم أنكر بعد ذلك إفراط بعض شعراء هذا الجيل فى استعمال الصور الأولى ، لأن « الصور — المفهوم » ليست غنائية بالدرجة الأولى ، ولا يمكن تبريرها إلا فى حالة إضافتها لعناصر تدخل فى بنية القصيدة ، بينما صور الحدس فيها غنائية حقيقية لأنها « تغنى » وتعبر عن حالات محددة وزمنية لحياة الروح السيالة » (٥٥) .

وقد بلغ الأمر بخوان رامون أنه وصف شعر هؤلاء الشعراء — ذات مرة — بأنه « شيطانية زائفة » ، ويحكى خوان جيرورو رويث (٥٦) فى كتابه « خوان رامون خمينيث ، بصوته الحى » أن خوان رامون حدثه ، ذات مرة ، أنه قرأ بإعجاب شديد مقال إيو خينيو مونتيس فى مجلة « Gaceta Literania » (ديسمبر ١٩٣٠) ، الذى يتفق تماما مع

---

(٥٤) خوان رامون خمنيث ، أزمة الروح فى الشعر الإسبانى المعاصر ، بمجلة « نحن « Nosatcos ، بوينوس أيرس ، الجزء الخامس ، ١٩٤٠ ، ص ٥٦ .

(٥٥) انظر أنطونيو بلانش ، المصدر المذكور ، ص ١٣٥ .

(٥٦) هذا الرجل كان يعتبر راوية خوان رامون وجيل ٢٧ ، وهو يشبه إلى حد كبير ، ما عرف فى تراثنا الشعرى مثل حماد الراوية وخلف الأحمر .

ما ذكره هو نفسه من قبل حول « الشيطانية الزائفة » لهؤلاء الشعراء . بل إن خوان رامون أرسل كتابا لمونتيس يشيد بموقفه ويدعوه لمواصلة هذا الموضوع .

إذن فلم يكن غريبا أن يرفض خوان رامون الاشتراك فى الاحتفال بالذكرى المئوية الثالثة لشاعر قرطبة لويس دى جونجورا عام ١٩٢٧ ، ورفضه إعطاء جيراردو دييجو بعض قصائده لنشرها فى مختاراته عام ١٩٣٤ وعداوته الشخصية لخورخى جيان . ولكن مهما كان الاختلاف بين شعره وشعر هؤلاء الشبان ، ومهما كان موقفه منهم — وهو على أية حال موقف لحظى وتمليه أسباب شخصية فى معظم الاحيان — فإن هذا لا ينفى أنه كان معلم هذا الجيل ، كما كان طليعة الشعر الصافى فى إسبانيا .

* * *

الفصل الرابع

شعر خوان رامون خمينيث الأخير وتجربته الصوفية

نزعته الدينية منذ الطفولة :

يشير خوان رامون ، فى أبيات وردت بديوان « حيوان من الأعماق » المنشور فى أواخر حياته ، إلى براءته الأخيرة التى جعلته يتذكر براءته الأولى فيقول :

إن صليب الجنوب قائم على حراستى
فى براءتى الأخيرة ،
وفى عودتى إلى الطفل الإله الذى كنته ذات يوم
فى قريتى موجير بإسبانيا

(كتب الأشعار ، ص ١٣١٣)

وفى قصيدة أخرى من « الله المريد والمراد » عنوانها « الإزهار الدقيق » يقول :

هذا اللقاء بالإله الذى أتحدث عنه
كان ، وكانه فى ربيع
أول ، من الإزهار الدقيق
وهو فى هذا الطفل الإله الذى كان ينتظرنى :
نفس الطفل الإله الذى كنته ذات يوم ،
الذى كأنه الإله ذات يوم فى قريتى موجير بإسبانيا
إلهى وأنا اللذان كنا نحلم بهذا اليوم .

(كتب الأشعار ، ص ١٣٤٧)

ففى هاتين القصيدتين يعود شاعرنا مرة أخرى إلى ماضيه ، فى عملية

تأمل نحو الوراء ، لكى يشرح لنا لقاءه فى آخر حياته مع إلهه أو مع الطفل — الإله الذى فنى فيه ذات يوم فى قريته موجير التابعة لإقليم ويلبة Huelya بمنطقة الأندلس ، جنوبى إسبانيا . وبهذا فإن خوان رامون يحدث نوعاً من المطابقة بين وعيه الشعرى الناضج فى فترة الشيخوخة وبين براءة طفولته الحية الخالدة ، التى كانت بمثابة مقدمة أو تمهيد لهذه الحالة الأخيرة من النشوة الصوفية التى تميزت بها سنواته الأخيرة .

وكان خوان رامون فى طفولته كثير الدهشة ، كثير السؤال ، ولهذا تحكى لنا الناقدة جارثيلا بالاو دى نيميس أن أمه كانت تطلق عليه «خوانيتو(١) الكثير السؤال » و « المكتشف» و « الغريب فى أطواره » و « المجنون » و « المبالغ » ، وذلك لأنه كان طفلا لايكف عن السؤال والمضايقة . كما كان خياله واسعاً ، ويرغب فى التحقق من كل شىء — ولم يكن يسر والديه كثيراً أن يمضى الطفل الساعات الطوال متأملا ، بدلا من أن يذاكر أو يلعب أو يرسم ؛ وبالرغم من أن الطفل كان يحب الرسم ، إلا أنه كان يفضل النظر فى لعبة مكبرة للنظر ، يتوهم أنه يرى من خلالها عالماً مسحورا . وكانت هذه اللعبة تستهويه أكثر من (٢) أى شىء آخر .

أما العالم الواقعى والحقيقى عند خوان رامون الطفل فكان يبدو وكأنه تركز فى شىء يرى عبر النافذة ، شىء لم يشترك هو فيه . ولهذا كانت نظرته للأشياء وهو وسطها أو بالقرب منها تختلف عن نظرته لها من وراء سور . ومن هنا يحكى لنا فى الفصل (٣) الثالث والعشرين من مرثيته الشهيرة « حمارى وأنا » تلك التجربة الطفولية . يقول : «كان رجال الحانة يقولون لى ، ضاحكين ، إن السورليس له مفتاح . . . وفى أحلامى ، مع ما يشتمل عليه الفكر بلا رابط من أخطاء ، كان هذا السور يؤدى إلى حدائق

---

(١) تصغير اسم « خوان » .

(٢) انظر ج .ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، ص ٣١ — ٣٣ .

(٣) هذا الفصل تحت عنوان « السور المغلق » ، وهذه المرثية ترجمها إلى العربية الدكتور لطفى عبد البديع ونشرت فى الستينيات .

مدهشة ، وحقول عجيبة . . . وهكذا حاولت ذات مرة ، فى لحظة وثوق من كابوسى ، أن أنزل السلم المرمرى وأنا طائر ، كما ذهبت آلاف المرات ، مع الصباح ، إلى السور متأكداً أنى سأجد خلفه ماكان يدور فى مخيلتى بشأن الواقع ، وإن كنت لا أدرى هل كان يتم هذا بإرادة منى أو بدونها »(٤) . وهذه التجربة الطفولية لخوان رامون تشبه إلى حد كبير ، ما نقرأه عن الطفل طه حسين فى « الأيام » .

إذن فالعزلة ، والخيال ، والتأمل كانت صفات تميز بها الطفل خوان رامون ، وهى أمور سوف تلازمه على امتداد حياته كلها : فالعزلة هى التى سوف تدفع الشاعر إلى ذلك النوع من استبطان النفس ، الذى سوف نجده فى أعماله ؛ والخيال سوف يبرز فى قدرته الكبيرة على صياغة عالم سحرى من خلال الكلمات الرنانة أو غير الرنانة ، وهى صور مصوغة بشكل جيد وتتميز بالتطور والنمو ؛ أما التأمل فيظهر فى إبداعه لنمط من الشعر الجديد هو « الشعر الصافى » الذى بلغ بالشعر الإسبانى قمة العالمية .

وثمة حدث له مغزى فى طفولة خوان رامون ، هو دخوله مدرسة سان لويس جونثاجا اليسوعية فى ميناء سانتا ماريا ، وهى المدرسة التى درس فيها أيضاً أخوه إيوستاكيو Bust sqvio وبهذا يكون السيد فيكتور Victor (والد خوان رامون) قد تابع تقليد الأسر الثرية التى تعهد بأبنائها إلى رجال الدين كى يتربوا على يديهم ، وكان رجال الدين الإسبان فى ذلك الوقت يتمتعون بشهرة شعبية كبيرة ، وكان الجميع يعتقدون أن مناهجهم التعليمية والتربوية هى أكثر المناهج فعالية واكتمالا ، بالمقارنة بالمناهج التى كانت تدرس بالمدارس الحكومية فى ذلك (٥) الوقت . وقد مضت سنوات دراسة الطفل خوان رامون بشكل عادى حتى يونيو عام ١٨٩٦ عندما دخل امتحان الثانوية وحصل على الدرجة . وتحكى جارثيلا بالاو دى نيميس أن خوان

---

(٤) خ . ر. خمينيث ، حمارى وأنا ، طبعة كاتدرا ، مدريد ، ١٩٨٠ ، ص ١١٠

(٥) انظر أنطونيو كامبو أمور جونثاليث ، « حياة خوان رامون خمينيث وشعره » ص ٢١ ، وانظر ج . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، ص ٤٤ — ٦٥ .

رامون نفسه حدثها وكتب إليها بأنه كان قد أوشك أن يصبح يسوعيا . وكان يعجب « بالرجال السود » (الرهبان) على نحوما ، ذلك لأنهم أيقظوا فيه الحاسة الإسبانية تجاه البساطة التقشفية ذات الأصول الميتافيزيقية العميقة ، كما منحوه الوعى بأن النشاط يمكن أن يكون مدفوعاً بالإرادة وبالعواطف أيضاً . وقد تخرج من مدرسة سان لويس جونثاجا حاملا ، بالإضافة إلى درجة الثانوية ، انشغالا كبيراً بالروح (٦) والجسد .

ولكن يبدو أن خوان رامون كان يفهم الدين بطريقة شمولية ، وعامة ومطلقة ، وهو أمر سوف ينعكس بعد ذلك بوقت طويل فى أعماله الأخيرة ، كما سنرى فيما بعد . ذلك أن خوان مثل غالبية مثقفى إسبانيا فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن الحالى لم يكن متديناً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وإنما كان له مفهومه الخاص الذى تطور حتى أصبح يشبه الفناء أو الاتحاد المعروف عند المتصوفة . إذن فسوف يصبح لخوان رامون — وخاصة فى سنواته الأخيرة — دينه الخاص ، كما كان للفيلسوف ميجيل دى أونامونو أيضاً دينه الخاص . ويحكى أن خوان رامون ، فى شبابه ، كان يتجول ذات مرة فى شوارع مدريد ومعه صديقاه خينر Giner وسيمارو Simarro ، فقابلهم جماعة من الرهبان هيئتهم رثة ، وتخرج منهم رائحة منبعثة من مخلفات تبغ ومطبخ وملابس قذرة ، وعندئذ سمع خوان رامون السيد فرانشيسكو خينر يتجه نحوه بحركة لاتنسى قائلا له : « هاهم أولئك الذين يناط بهم إنقاذ إسبانيا ! ! » (٧) . وإذا وضعنا فى اعتبارنا أن هذه الحادثة وقعت قبل عام ١٩٠٥ ، وهى الفترة التى كان لهذين الشخصين « خينر وسيمارو » تأثير كبير على خوان رامون الشاب القادم إلى مدريد حديثاً ، أدركنا أن شاعرنا كان لابد وأن يتأثر بالتيارات التى كانت سائدة فى تلك الفترة بين مثقفى إسبانيا . فبعضهم كان متديناً شديد التدين مثل الناقد الكبير مارثيلينو مينينديث بيلايو ، وبعضهم كان يميل إلى الإلحاد مثل القصاص الواقعى بينيتو بيريث جالدوس ، والبعض الآخر كان يحاول أن يقنع نفسه بدين

---

(٦) ح . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، ص ٦٥ .

(٧) انظر هذه الحادثة فى المصدر السابق ص ٣١١ .

خاص مثل الفيلسوف ميجيل دى أونامونو ، كما كان بعضهم فوضوياً .
أما خوان رامون فيبدو أنه كان فى تلك الفترة فى حالة شك ، كما لاحظ ذلك بعض أصدقائه المقربين منه مثل السيدة ماريا ما رتينيث سيرا ، التى كانت تدعوه بالملحد الصغير الذى ترك الإيمان بالملائكة بعد أن كان يهيم شوقاً للعذراء (٨) مريم .

وعلى أية حال فإن خوان رامون ظل طول عمره يعبد الجمال . وقد أعلن ذلك لأول مرة فى النقد الذاتى الذى جاء بعد النبذة التى كتبها هو نفسه عن حياته ونشرت عام ١٩٠٧ فى عدد أكتوبر من مجلة « النهضة » التى كان يرأس تحريرها . ويبدأ خوان رامون هذا النقد بمبدأ للفيلسوف كمبز Kempis كان هو نفسه يسير عليه ، يقول هذا المبدأ : « إذا انتبهت لما أنت عليه فى نفسك ، لا يهمك فى شىء ما يقوله عنك الناس » . ثم يضيف خوان رامون : « إن كلمات كمبز هذه فيها تلخيص لحياتى وأعمالى ، وأنا فى أعماق نفسى ، تلك الزهرة العنيدة ، أسخر من كل شىء ولا أومن إلا بشىء واحد هو الجمال » . وفى هذه الكلمة يعلن خوان رامون أيضاً حبه للموسيقى . يقول : « إننى أحب الموسيقى أكثر من حبى لكل الأشياء الجميلة . . وأكره القصر البارد عند البرناسيين » ثم يضيف : « أعطونى دائماً امرأة ، وموسيقى بعيدة ، وأزهاراً ، والقمر — الجميل ، وزجاجاً ، وإيقاعاً ، وجوهراً ، وفضة ، وسوف أعدكم بتجسيد الخلود فى أشياء (١٠) جميلة » . وبالفعل فإن خوان رامون عندما امتلك بعض هذه الأشياء وبالأخص زوجته الجميلة زنوبيا كامبرونى التى ظل يهيم بها طول حياته ، استطاع أن يجسد لنا الجمال فى أشعار

---

(٨) المصدر السابق ، ص ٣١١ .

(٩) هو بياتو توماس دى كيمبز ، متصوف ألمانى ولد عام ١٣٧٩ وتوفى عام ١٤٧١ ، واسمه الحقيق توماس همركين فون كيمبن . وقد اشتهر بما اشتملت عليه شخصيته من فضائل ، وأهم أعماله كتاب « تقليد المسيح » ، وهو أكثر الكتب قراءة بعد الأناجيل .

(١٠) انظر تفصيل هذا النقد الذاتى فى كتاب ج . ب . دى نيميس ، ص ٣٦١ — ٣٦٤ .

خالدة ، من أهمها « يوميات شاعر حديث الزواج » ، و « حيوان من الأعماق » .

وقد ظهرت نزعة التفكير والتأمل فى الأشعار الأولى التى كتبها الشاب خوان رامون . ففى قصيدة « الصليب المتروك » التى نشرها فى مجلة « البرنامج » ، العدد العشرون ، الصادر فى ٣٠ يوليو عام ١٨٩٩ يقول :

يوجد فى الوادى السعيد الذى أسكنه
صليب سحرى ومتفرد
يرتدى ملابس الحداد والفقر ،
ويبدو فى بكائه المتواصل
وكأنه يتضرع بالصلاة إلى المارة
كى يبدلوا حزنه سعادة

فهذه القصيدة ذات الأفكار البسيطة أثارت إعجاب أدباء منطقة الأندلس ، حتى أن أحدهم وهو سلفادور جو نثاليث أنايا ، صديق الشاعر سلفادور رويدا وتلميذه قال فى كلمة بمجلة « مالقة » إن خوان رامون هو أكثر الشعراء الشبان اهتماماً بالفكرة . وقد أعجب الشاب خوان رامون كثيراً بهذه الكلمة التى اعتبرته شاعراً (١١) مفكراً .

وفى قصيدة أخرى عنوانها « تضرع » ، نشرت فى مجلة « الحياة الجديدة » العدد ٦٧ ، نوفمبر ١٨٩٩ ، نرى الشاب خوان رامون منشغلا بالموت ولكن بشكل مختلف عما كان عليه وهو تلميذ بمدرسة اليسوعيين : كان خوان رامون فيما قبل يتذكر الموت فقط ، أما الآن فإنه مستعد لأن يثور عليه بدافع من رغبته الشديدة فى الحياة ، وإن اضطره ذلك إلى الدخول فى معركة متواصلة معه . يقول :

---

(١١) انظر خوان رامون خيمنيث ، « أشعارى الأولى » تجميع وتبويب وتقديم فرانشيسكو جارفياس ، أجيلار ، مدريد ، ١٩٦١ ، ص ٢٧٢ .

أنت يا إلهى ، الذى خلقتنى من طين ،
لماذا ستعيدنى مرة أخرى إلى هذا الطين ؟
لماذا لابد أن تقتلنى ؟ إننى أحب الحرب !
ولا أود أن أهزم بسرعة !

ثم يعلن خوان رامون بعد ذلك مباشرة رغبته الحارة فى البحث عن الحقيقة .

إن فكرى يبحث عن القصر
المجهول الذى تكمن فيه الحقيقة
، هو فى بحثه عن هذه الحقيقة يلتصق
ويئن ويعود مسلسلا (١٢)

أما جذور النزعة الصوفية التى تميزت بها أعمال خوان رامون الأخيرة فقد ظهرت فى بعض قصائد أعماله الأولى المكتوبة خلال العقدين الأول والثانى من هذا القرن . ونحن نقرأ فى الفقرتين الأخيرتين من قصيدة « إلى روحى» بديوان « قصائد روحية » هذه الأبيات :

إنك تضع فى الأشياء علامة لا تمحى .
وبعد ذلك ، وقد صارت القمم مجدا ،
تحيي فى كل شىء ما ختمته به .
فزهرتك تصبح قاعدة لكل الزهور
وسمعك قاعدة للانسجام ، وفكرك قاعدة
للقمم ، وسهرك قاعدة للنجوم

(كتب أشعار ، ص ٥٦)

ففى هذه القصيدة نجد الشاعر يضع توقيعه فى التاريخ ، وفى الحاضر ،

---

(١٢) نشرت هذه الأبيات جارثيلا بالاودى نيميس ، فى كتابها المذكور ص ١٠ – ١١١

ونحو المستقبل . وروحه تصبح وكأنها نموذج لكل ما فى الكون « فزهرته ستكون قاعدة لكل الأزهار » . وهنا نجد الروح تمثل الجوهر الذى يعطى لوجودنا ولفكرنا تبريرات ، كما أن الشاعر فى هذه الأبيات عبارة عن نموذج للاتحاد بين الإنسان — والله ، حيث يؤثر وجوده فى كل شىء ويضىء ولعل جرأة الشاعر فى ذلك الوقت (كتبت قصائد روحية خلال عامى ١٩١٤ و ١٩١٥) وطموحه الكبير جعله يتصور أن النجوم محكومة بالقاعدة الحية للغته المفكرة وروحه المتطلعة .

كما نجد أيضاً فى أشعاره غير المطبوعة قصائد أخرى من هذا النوع ، مثل قصيدة « صفاء » المكتوبة عام ١٩١١ والتى يقول فيها :

إلهى ، افتح الجرح
أكثر ، حتى يستطيع قلبى
المتألم أن يشاهد كل عظمتك ،
وحتى يمكنه الهرب من سجنه
الجسدى بسرعة ، . . .
إلهى . . .
آه ، يا إلهى ، متى ، متى

خلال هذه المتاهة
من الأفكار والظلال
أجد المخرج نحو اللانهائى (١٣)

وفى قصيدة أخرى تشبه ماجاء بعد ذلك فى « حيوان من الأعماق » يقول خوان رامون :

كنت أود لو قابلتك

---

(١٣) خ . ر . خمينيث ، كتب الأشعار غير المطبوعة ، اختيار وترتيب وتقديم فرانثيسكو جارفياس ، أجيلار ، مدريد ، ١٩٦٧ ، ص ١٤٨ .

على قارعة الطريق ، ذات يوم
ترتدى ملابسك الذاتية ،
ومتحرراً ، فى النهاية ، من الفقرات
الثرية التى علقها بك الآخرون
فى عريك الصافى الكامل ،
اليد وسط الكتان ،
وأنت غارق فى خيالاتك العطرة

(كتب الأشعار غير المطبوعة ، ص ١٣٩)

فهاتان القصيدتان تعكسان شوق الشاعر ورغبته فى استقبال الصورة الإلهية بجوهرها نفسه ، بحيث تخلو من أى نوع من « الرتوش » أوالإضافات وهذه القصائد أو الأبيات المتناثرة فى أشعاره الأولى سوف تتكثف وتبلغ ذروتها فى أشعاره الأخيرة المتمثلة فى ديوان « حيوان »من الأعماق كما سوف نرى فى الصفحات التالية .

الأعمال السابقة مباشرة على « حيوان من الأعماق » :

منذ أن نشر خوان رامون ديوانيه « شعر » و « جمال » عام ١٩٢٣ حتى نهاية الأربعينيات ، كانت أعماله قليلة بالمقارنة بمرحلتيه الأولى والثانية اللتين تستغرقان المدة من عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٢٣ أو بتحديد أدق حتى عام ١٩١٨ ، وذلك لأن الفترة الواقعة بين عامى ١٩١٨ و ١٩٢٣ لا تتساوى أيضاً ، على الأقل من حيث الكم ، مع الفترة السابقة — وخلال المدة من ١٩٢٣ حتى ١٩٣٣ كان خوان رامون أكثر انعزالا فى بيته ، وصلته بالناس تكاد تكون مقطوعة . ولم ينشر خلال الفترة الأخيرة إلا عدداً قليلا من القصائد . ويبدو أن خوان رامون كرس وقته خلال تلك الفترة لتصحيح بعض أعماله السابقة ووضع لمسات جديدة عليها . ولكن شاعرنا استطاع خلال المدة من ١٩٣٣ حتى ١٩٣٦ أن يستعيد بعض نشاطه ، فنشر عدة قصائد جديدة فى الجرائد والمجلات ، وهى القصائد التى ضمها فيما بعد ،

عام ١٩٤٦ ، إلى ديوانه « المحطة الشاملة » الذى نشر فى الأرجنتين ، ويتضمن قصائد كتبت خلال الفترة من ١٩٢٣ حتى ١٩٣٦ .

وتجدر الإشارة إلى أن خوان رامون وزوجته زنوبيا غادرا إسبانيا عام ١٩٣٦ وهو العام الذى نشبت فيه الحرب الأهلية الإسبانية واستمرت ثلاث سنوات (١٩٣٦ — ١٩٣٩) . وقد توجها أولا إلى كوبا ، ثم انتقلا إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٣٩ . ثم إنهما أخذا يتنقلان بين بعض بلاد أمريكا اللاتينية حتى استقر بهما الحال ، بصفة نهائية ، فى بويرتوريكو عام ١٩٥١ ، وهناك توفيت زنوبيا عام ١٩٥٦ بعد أيام من إعلان فوز زوجها بجائزة نوبل فى الآداب ، ثم بعد ذلك بحوالى عام ونصف توفى الشاعر هناك أيضاً وحيداً ، حزيناً ، كاسف البال .

أما الأعمال التى كتبها الشاعر فى أمريكا قبل « حيوان من الأعماق » فتعد هى الأخرى قليلة جداً . إنها حوالى مائة قصيدة ظهرت أكثر من نصفها فى « المختارات الشعرية الثالثة » عام ١٩٥٧ ، أى قبل وفاة الشاعر بعام واحد . وقد قسمت هذه القصائد إلى كتابين : أولهما عنوانه « على الجانب الآخر » ويشتمل على القصائد المكتوبة خلال الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٤٢ ، ومقسم إلى خمسة أجزاء : الأول « بحر بدون طرق » ، والثانى « أغانى فلوريدا » ، والثالث « فضاء » ، والرابع « أغانى كورال جابليس » ، والخامس « طرق بدون بحر » . أما الكتاب الثانى فعنوانه « ربوة جلي ويتضمن قصائد مكتوبة خلال الفترة من ١٩٤٢ حتى ١٩٥٠ منها تسع عشر قصيدة ظهرت بعد ذلك فى « المختارات الشعرية الثالثة » عام ١٩٥٧

ويرى أنطونيو سانشزباربودو أن الموضوع الوحيد تقريباً عند خوان رامون ، ابتداء من عام ١٩٢٣ ، هو موضوع الخلاص عن طريق النشوة (١٤) ولهذا فإننا نجد فى ديوان « المحطة الشاملة » طلاقة أكثر ، ومناظر وألوانا

---

(١٤) ا . ثس . باربودو فى مقدمته لطبعة ديوان « الله المريد والمراد » لخوان رامون خمينيث ، أجيلار ، مدريد ، ١٩٦٤ ، ص ٣٩ .

أكثر مما هو موجود فى ديوانى « شعر » و « جمال » وعلى العموم نجد كثيراً من التأمل وقليلا من (١٥) التفكير . وفى هذا الكتاب يبدأ يتبلور شوق الشاعر للخلود ، والأمل فى المستحيل ، والاستحضار الصوفى بخاصة . ونحن نقرأ فى القصيدة الأولى من الكتاب هذه الأبيات :

قال لى بفرحه :
« سأكون مطلق
ساعاتك المتوسطة —
وسأصعد بحماس فوق سأمك
وسأعطى شكوكك رغوة » .

ومنذ ذلك الحين ، أى هدوء !
لا يمد يدى نحو
الخارج . فاللانهائى
يكمن فى داخلى . فأنا
الأفق مجتمعاً .

فخوان رامون الآن ليس شاعر الصفاء أو مبدع الشعر العارى فقط ، وإنما يتطلع إلى مهمة أخرى أكثر طموحاً فيما يبدو ، ذلك أنه يحاول أن يضم الكون كله والآفاق كلها فى داخله . فالشاعر هنا لا يشكل أغنية العالم فقط ، وإنما يحاول أن يكون روح هذا العالم .

وعلى أية حال فإن ما يهمنا بشكل خاص فى كل الأعمال السابقة على ديوان « حيوان من الأعماق » هو قصيدة « فضاء » المنشورة فى كتاب « على الجانب (١٦) الآخر » ، لأن خوان رامون استطاع فى هذه القصيدة أن

(١٥) المصدر السابق ، ص ٣٩ .

(١٦) اقرأ هذه القصيدة فى ديوان « على الجانب الآخر » ، إعداد وتقديم أورورا دى ألبورنوص ، طبعة خوكار ، الطبعة الأولى ، مدريد ، ١٩٧٤ ، ص ٦١ — ٨٣ .

يبدع « الشعر الشامل » الذى ظل يبحث عنه طول حياته . والشعر الشامل هو ذلك الشعر الذى لايقتصر على تفسير جانب واحد من جوانب الواقع ، وإنما يحاول الاتصال بالكون من خلال التعمق فى داخل الإنسان ، الذى هو ، فى هذه الحالة ، الشاعر .

وهذه القصيدة مكونة من ثلاثة أجزاء أو مقطعات . ويقول الشاعر فى خطاب أرسله إلى صديقه إنريكى دييث كانيدو عام ١٩٤٣ إنه بدأ يكتب قصيدة « فضاء » بنشوة شعرية بعد قليل من خروجه من إحدى مستشفيات ميامى . ويضيف : « إنها جاءت فى وقتها ، وهى عبارة عن مزيج صنعته الذاكرة من الإيديولوجية والحكاية بدون ترتيب تاريخى ، وكأنها طلقة بلا نهاية انحلت نحو الزمن الماضى من (١٧) حياتى » . والجزء الأول أوالمقطعة الأولى من قصيدة « فضاء » نشرت فى مجلة « دفاتر أمريكية » التى تصدر بالمكسيك ، عدد سبتمبر وأكتوبر عام ١٩٤٣ ، والمقطعة الثانية نشرت أيضاً فى المجلة نفسها عام ١٩٤٤ ، وإن كان التاريخ المبين فى آخر القصيدة هو ١٩٤١ ، لكن القصيدة كاملة ، بأجزائها الثلاثة ، لم تظهر إلا فى أبريل عام ١٩٥٤ بمجلة « الشعر الإسبانى » التى كانت تصدر فى مدريد .

ويبدأ خوان رامون المقطعة الأولى من هذه القصيدة النثرية بقوله : « إن الآلهة لم يكن لديها جوهر أكثر من الذى عندى . فأنا ، مثلهم ، أمتلك جوهر كل ما عشته وكل ما هو قادم من عيش . إننى لست حاضراً فقط ، وإنما أنا تسلسل وفير من البداية حتى النهاية . وما أراه فى هذا التسلسل ، على هذا الجانب أو ذاك (مثل الأزهار ، وبقايا الأجنحة ، والظل ، والضوء) هو لى فقط ، من ذكرياتى وشوقى أنا ، ومن ها جسى أو نسيانى . فمن يعرف أكثر منى ، من ، وأى إنسان أو إله أمكنه أو يمكنه أو سيمكنه أن يقول لى ما هى حياتى ، وما هو موتى ؟ فإن كان ثمة من يعرف ذلك ، فإنا أعرفه أكثر منه ، وإن كان ثمة من يجهله ، فأنا أكثر منه جهلا به »(١٨) .

---

(١٧) انريكى دييث كانيدو ، « خوان رامون خمينيث فى أعماله » طبعة كولج المكسيك ، ١٩٤٤ ، ص ١٣٢ .

(١٨) خ . ر . خمينيث ، « فى الجانب الآخر » ، قصيدة « فضاء » ، ص ٦١ .

فهذه الفقرة النثرية تدلنا على التوجه الجديد عند خوان رامون خمينيث الذى يمثل فيه الله والإنسان جوهراً واحداً . وخوان رامون كتب هذه القصيدة — كما ذكرنا — إبان خروجه من أحد مستشفيات ميامى ، وبدلا من أن يتضرع إلى الله كما فعل فى شبابه المبكر نجده هنا فى حالة اتحاد مع الله وإن كان فى شكل مواجهة ، « فالآلهة لا تمتلك من الجوهر أكثر مما يمتلك هو » إننا إذن إزاء طرح جديد يصبح فيه الإله والإنسان من جوهر واحد . وفى هذا يستبطن الشاعر روحه وروح الكون كله .

ويرى نقاد خوان رامون أن قصيدة « فضاء » لها أهمية كبيرة لأنها تناقش المعنى الحميم للحياة فى تلقائية وبساطة ، كما أنها تتخذ موقفاً من الإنسان والطبيعة ، وتنم عن رغبة الشاعر فى التعلق بشىء (١٩) خالد . ثم إنها عمل أصيل ، وتبدو وكأن الشاعر أخذ يسجل ما كان يتدفق فى وعيه ، ومن ثم فإنه يستخدم تكنيك الربط الحر بين الأفكار والمشاعر والذكريات ، وهذا يشبه — على نحو ما — طريقة السرياليين الآلية ، فضلا عن طريقة الكثيرين من كتاب القصة المعاصرين الذين جاءوا بعد جيمس جويس ، وهذا تكنيك لم يستخدمه خوان رامون قبل هذا قط ، ولم يعد لاستخدامه بعد ذلك (٢٠) .

وعلى أية حال فإن قصيدة « فضاء » كانت بمثابة تمهيد لقصائد « حيوان من الأعماق » التى تمثل قمة هذا الاتجاه الجديد عند خوان رامون ، وهو اتجاه — كما تقول أورورا دى ألبورنوص — « ينطلق من الوجود لكى يصل إلى الجوهر ؛ وينطلق من الحسى لكى يصل إلى المجرد » .

---

(١٩) انظر كارلوس دل ساس أوروثكو ، « الله عند خوان رامون خمينيث » طبعة « العقل والإيمان » ، مدريد ، ١٩٦٦ .

(٢٠) انظر أنطونيو سانشز باربودو ؛ « أعمال خوان رامون خمينيث الشعرية » ، محاضرة ألقيت فى مؤسسة خوان مارش فى مدريد عام ١٩٨٠ ثم طبعت فى كتاب عام ١٩٨١ ، ص ٨٢ .

يوان من الأعماق :

كتب خوان رامون قصائد « حيوان من الأعماق » عام ١٩٤٨ ، خلال رحلته إلى الأرجنتين بصحبة زوجته زنوبيا ، حيث ذهب ليلقى عدداً من المحاضرات فى العاصمة بوينوس أيرس . ويشتمل الكتاب على تسع وعشرين قصيدة ، وقد نشر فى العام التالى أى ١٩٤٩ . وفى « المختارات الشعرية الثالثة » المنشورة عام ١٩٥٧ ، ظهر قسم تحت عنوان « الله المريد والمراد » يتضمن ستاً وثلاثين قصيدة ، وينقسم إلى جزئين : ١ — « حيوان من الأعماق » (وهى التسع وعشرون قصيدة المكتوبة عام ١٩٤٨) ؛ ٢ — « الله المريد والمريد » وهو عبارة عن سبع قصائد كتبت عام ١٩٤٩ وتعد استمراراً ، على نحو ما ، للجزء الأول « حيوان من الأعماق » . وعلى كل حال فإن القصائد الست وثلاثين تمثل جزءاً من مشروع « الله المريد والمراد » الذى بدأه خوان رامون عام ١٩٤٨ وتوفى عام ١٩٥٨ ولم يتركه كاملا على النحو الذى أراده(٢١) .

ومن ثم تتباين الآراء بشأن طباعة هذا العمل . ففى الأعمال الكاملة «كتب الشعر » التى نشرت الطبعة الأولى منها عام ١٩٥٧ ، والثانية عام ١٩٦٧ ، والثالثة عام ١٩٧٩ عن دار نشر أجيلار فى مدريد ، يظهر هذا الكتاب فى جزئيه المذكورين : ١ — حيوان من الأعماق » (٢٩ قصيدة) ٢ — « الله المريد والمريد » (٧ قصائد) . وفى طبعة الذكرى المئوية الأولى لمولد الشاعر (١٩٨١) التى نشرتها دار « تاوروس » وتشتمل على عشرين كتاباً شعرياً لخوان رامون ، نجد ديوان « حيوان من الأعماق » بقصائده التسع وعشرين فقط منشوراً فى طبعة مزدوجة باللغتين الإسبانية والفرنسية . أما الناقد أنطونيو سانشز باربودو فقد نشر هذا الكتاب فى آجيلار عام ١٩٦٤ تحت عنوان « الله المريد والمريد » وقسمه كالعادة جزئين : « حيوان من الأعماق » (٢٩ قصيدة) و « الله المريد والمراد » (٧ قصائد) ، لكنه يضيف فى النهاية جزءاً ثالثاً مكوناً من ثمانى عشرة قصيدة لم تطبع من قبل

---

(٢١) أورورا دى ألبورنوص ، « مقدمة فى الجانب الآخر » ص ١٥ .

وثلاث قصائد أخرى غير معروفة ، ونشرت فى مجلات فقط . فهذه الطبعة إذن تتكون من سبع وخمسين قصيدة ، وكلها تحت عنوان « الله المريد والمراد» وبالرغم من ذلك فإن الكتاب قد لايكون كاملا بشكل نهائى ، ولعل بعض النقاد فى المستقبل يعثرون على قصائد أخرى ويضيفونها إليه . وعادة ما تضاف إلى الكتاب بعض الملاحظات النثرية التى كتبها خوان رامون عن تطور فكرة الله عنده .

وإذا كان الجزءان ، الأول « حيوان من الأعماق » والثانى « الله المريد والمراد » قد ظهرا على هذا النحو ، فلأنهما ظهرا كذلك فى حياة الشاعر نفسه . أما الواحد والعشرون قصيدة التى أضافها سانشز باربودو فى طبعته فنصفها تقريباً كتبت فى نفس تاريخ « حيوان من الأعماق » أى عام ١٩٤٨ ، ونشرت ، مثله أيضاً عام ١٩٤٩ ، ولكنها لسبب أولآخر لم توضع ضمن الكتاب ، ولا فى « المختارات الشعرية الثالثة » عام ١٩٥٧ . والقصائد الباقية ، التى تمثل تطوراً فى إحساسه يشبه التطور الحادث فى قصائد الجزء الثانى ، فيبدو أنها جميعها كتبت خلال عام ١٩٤٩ ، وبعضها بالفعل تحمل نفس هذا التاريخ . وواحدة منها فقط تحمل تاريخ ١٩٤٠ . ومن التاريخ التالى لذلك نجد قصيدتين ، لعلهما كتبتا عام ١٩٥٢ . وهاتان القصيدتان هما اللتان قرأهما خوان رامون على الناقد ريكاردو جيون فى نهايات عام ١٩٥٢ ، وقال له إنهما آخر قصيدتين من كتابه « الله المريد والمراد » الذى أخذ شكله النهائى . ولكنه أضاف : « إن الكتاب كاملا سيتضمن ثمانين قصيدة ، وهو يمثل دائرة متكاملة من فكرى» (٢٢) . وهذا يعنى أن الكتاب كما ورد فى طبعة سانشز باربودو (٥٧ قصيدة) لم يكتمل بعد ، مما يدل على أنه مازالت هناك بعض قصائده مفقودة .

وفى قصائد « الله المريد والمراد » يتخلى خوان رامون عن كل الأشكال

---

(٢٢) انظر تقديم أنطونيو سانشز باربودو لطبعة « الله المريد والمراد » أجيلار ، ١٩٦٤ ، مدريد ، ص ١٣ — ١٤ . وانظر أيضاً ريكاردو جيون « محادثات مع خوان رامون خمينيث » ص ١١٩ .

التقليدية ، ويتحرر من كل المعايير العروضية لدرجة أن الأبيات فى القصائد الأخيرة تطول بشكل يجعلها أقرب إلى النثر ، وتنتج عن الأبيات موسيقى طبيعية تلقائية بالرغم من أنها لا تخضع لقواعد القافية . وبهذا فإن خوان رامون بهذا الكتاب المكون من جزئين أو ثلاثة — حسبما فصلنا من قبل — يبلغ هدفه الرامى إلى تحرير الشعر من كل الأشكال التقليدية . وقد أكد خوان رامون هذا المعنى للناقد ريكاردو جيون فى المحادثات التى دارت بينهما ، يقول : « فى قصيدة الشعر الحر كل شىء يخضع للشاعر . ولا يحدث هذا فى القصائد التى تتحكم فيها القافية وتلوى عنق التطور الطبيعى للقصيدة ، حيث تنبع الأفكار من بين يدى القافية ، أما فى الشعر الحر فلا يوجد عصاً يمكن الارتكاز عليها ، ومن ثم فإن الشعر يجب أن يرتكز على نفسه »(٢٣) . هكذا كان يفكر خوان رامون ، وقد وفى بهذه الفكرة ، كما يجب ، فى القصائد التى نحن بصددها الآن .

وأول قصيدة فى الكتاب عنوانها « الشفافية ، يا إلهى ، الشفافية » ، وتبدأ هكذا :

يا إلاه الآتى ، إننى أحس بك بين يدى ،
إنك هنا تشتبك معى ، فى صراع جميل
من الحب ، على نفس
ما يحدث للنار مع هوائها .
إنك لست منقذى ، ولست مثالى ،
ولست أبى ، ولا ابنى ، ولا أخى ؛
وإنما أنت مساو وواحد ، إنك مختلف وكل شىء ؛
إنك إلاه الجميل المتكامل ،
أنت وعى بكل ما هو جميل .

(كتب الأشعار ، ص ١٢٨٩)

---

(٢٣) ريكاردو جيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ١١٦ .

ونحن هنا بإزاء تجربة صوفية للشاعر خوان رامون ، فيها الكثير من تجارب المتصوفة الحقيقيين مثل محيي الدين بن عربي وسان خوان دى لاكروث ، وإن كانت تختلف — بالطبع — عن هؤلاء بطابعها الشعرى الخالص . ومن ثم فإننا سوف نتناول فى الصفحات التالية النزعة الصوفية ومظاهرها عند خوان رامون كما تظهر فى ديوانه « الله المريد والمراد » ، ثم نقارن بين هذه التجربة الشعرية وبعض تجارب المتصوفة الشعراء من الإسبان والعرب وبالأخص العرب — الأندلسيين .

مفهوم الإله عند خوان رامون :

كما ذكرنا من قبل فإن أعمال خوان رامون خمينيث ، وبالأخص ابتداء من ديوان « يوميات شاعر حديث الزواج » ، فيها بحث عن المطلق ، وهو هدف أو غاية بلغها الشاعر فى قصائد « المحطة الشاملة » و « على الجانب الآخر » ، وبخاصة قصيدته النثرية « فضاء » . ولكن خوان رامون أحرز هدفه بشكل كامل فى قصائد « الله المريد والمراد » . وبوصول خوان رامون إلى هذه المرحلة الأخيرة تأكدت فى ذهنه فكرة أن الله وعى أو ضمير مطلق . يقول : « إننا ندرك معنى الله والشيطان بشكل أكثر لاهوتيه وتحديداً وخطابية وانغلاقاً من إدراكنا للمسيح . والناس ، لحسن الحظ ، ليسو آلهة ؛ وإذا أرادوا ذلك فعليهم أن يصبحوا مقلدين للأساطير . وليس ثم من إلاه إلا الوعى ، ذلك لأن الله وعى مطلق »(٢٤) . ويقول خوان رامون فى أول قصيدة من ديوان « حيوان من الأعماق » :

أنت ، أيها الجوهر ، وعى ؛ وعيى أنا
ووعى الآخر ، ووعى الجميع
وأنت جماع صورة الوعى ؛
والجوهر جماع ذلك ،

(٢٤) خ . ر . خمينيث ، العمل الممتع ص ٨٨ .

إنها الشكل الأسمى المتحصل ،
وجوهرك كامن فى ، مثل صورتى

(كتب الأشعار ، ص ١٢٩٠)

ولعل هذه هى الفكرة الرئيسية فى كل قصائد ديوان « الله المريد والمراد » ومنها تتفرع كل الأبعاد التى نجدها فى هذا الكتاب . وإذا كان هذا الوعى قد ظل محيطاً به على امتداد حياته الماضية ، أى أنه كان شديد القرب منه لكنه لم يدركه بالكامل ، فإنه الآن أصبح كامناً فى داخله ، أى أنه وصل إليه أخيراً . يقول :

هذا الوعى الذى أحاط بى
على امتداد حياتى
مثل الهالة ، كنسيم جوى فى كيانى
أصبح الآن فى داخلى

فالهالة الآن أصبحت فى الداخل
والآن غداً جسدى مركزاً لها ،
إنى مرئى لنفسى ؛ أنا مرئى ،
وجسد ناضج لهذه الهالة ،
مثلما يحدث للثمرة ، التى كانت زهرة
لنفسها ، وأنا الآن ثمرة زهرتى .

(كتب الأشعار ، ص ١٠٣٦)

وإذا لم يكن هذا الوعى فردياً ، ولا مادياً ، أى غير متضمن فى أى مادة فانية مثل الجسم الإنسانى ، وإنما هو مطلق ، فلا غرو أن يكون موجوداً فى كل مكان وكل زمان « ممتلئاً بكينونته الأزلية الممتلئة » . يقول الشاعر :

إنك موجود فى كل شىء باستمرار

ممتلئاً بكينونتك الأزلية الممتلئة ،
وقد ملأتني من ذاتك ،
وملأتني من ذاتي ؛
ومتعتي الدائمة أن تمتلىء أنت من ذاتك
إنها حياة إلهي ، حياتي ، حياتي !

(كتب الأشعار ، ص ١٣٣٧)

ويبدو أن خوان رامون خمينيث لم يبدأ في كتابة قصائد « حيوان من الأعماق » و « الله المريد والمراد » إلا بعد أن استوعب تماماً فكرة الإله — الوعي المطلق . وهذا المفهوم ظهر — كما ذكرنا سابقاً — في بعض القصائد السابقة على هذين الديوانين (أو الديوان الواحد حسب معظم الطبعات) ، وذلك كما رأينا في قصيدة « فضاء » ، ولكن فكرته كانت فيما سبق غير واضحة المعالم ، فضلا عن اختلاطها بعناصر أخرى لاهوتية ، حتى جاء الوقت الذي أصبحت فيه عارية عن أي عناصر دخيلة . ولعل الرحلة التي قام بها خوان رامون وزنوبيا إلى الأرجنتين عام ١٩٤٨ ودخوله المصحة هناك ، جعلته يقتنع تماماً بفكرة « الإله — الوعي المطلق » التي شغلته طوال فترة كبيرة من حياته . فالإله إذن وعي مطلق ، وهذا الوعي ليس بعيداً عنه أو قريباً منه — كما حدث في مراحل سابقة — وإنما هو الآن داخله . وهذا الوعي موجود في كل مكان وفي كل زمان وإن كان كل هذا لا يخرج عن دائرة العالم الداخلي للشاعر . ولعل خوان رامون قريب في هذا من فكرة شاعرنا العربي الذي يقول عن الإنسان : « وتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر » . يقول خوان رامون في آخر قصيدة من « الله المريد والمراد » وعنوانها « إنك تهبط دائماً إلى عالمي » :

نعم ؛ إنك في كتلة من الحقيقة المنزلة ، في تتابع خالد
تمضي ، في كتلة من اللون ، والضوء ، والإيقاع ؛ في
كثافة من الحب لا تزال تمضي ، لاتزال تأتي ، لا تزال

حاضراً دائماً ؛ تمضى لازلت فى داخلى ؛ إنك غير
المحدود فى عالمى .

(كتب الأشعار ، ص ١٣٥٦)

ونحن نرى فى هذه الأبيات بعدين : أولهما يتناول الله فى الكون ، والثانى يتعلق بالعالم الداخلى للشاعر ، ولكن هـذين العالمين « العالم الأكبر والعالم الأصغر — كما يطلق عليهما بعض المفكرين ورجال الدين أيضاً — يتداخلان . وهذان البعدان يظهران فى كل قصائد « الله المريد والمراد » لدرجة أننا لو اخترنا أى قصيدة بمحض المصادفة فسوف نعثر فيها عليهما . ولنأخذ مثلا القصيدة رقم ٣٥ وعنوانها « تنفس شامل لمجدنا الكامل » يقول فيها :

عندما تخرج فى الشمس ، أيها الإله الكامل ،
لاتكون فى الطلوع فقط ؛
وإنما فى الغروب ،
فى شمالى ، وفى جنوبى ؛
تكون ، مع لمسات وجه قرمزى ،
داخلى وكامل
ينظر نحو الداخل
فى شمولية الزمان والمكان .

(كتب الأشعار ، ص ١٣٥٤)

كما نجد هذين البعدين أيضاً فى أول قصائد الديوان « الشفافية ، يا إلهى ، الشفافية » . والتى يقول فيها :

إنك الفضل الحر ،
مجد الذوق ، والتعاطف الخالد ،
ومتعة الرعشة ، ومصباح

الضوء ، وعمق الحب ،
وأنت الأفق الذى لا يغرب عنه شىء ؛
الشفافية ، يا إلهى ، الشفافية ،
الواحد فى النهاية ، الإله المتفرد الآن فى كينونتى الواحدة ، فى العالم الذى لك ومن أجلك أبدعته .

(كتب الأشعار ، ص ١٢٩٠)

إذن فقد أصبحت الفكرة عند شاعرنا واضحة تمام الوضوح ، ناضجة كل النضج ، ومن ثم أصبح يؤمن بها بشكل جازم ويعبر عنها بوضوح . ولهذا فإن الشاعر يعلن فى بعض قصائد هذا الديوان عن سعادته الغامرة للقائه بالإله — الوعى . حدث ذلك فى القصيدة رقم ٢٥ التى تحمل عنوان « على النحو الذى كنته » ، والتى نفضل أن نقدم ترجمة كاملة لها هنا ، نظراً لأنها تدل دلالة واضحة على هذه الفكرة التى نعتقد أن خوان رامون انطلق منها فى كتابة قصائد هذا الديوان وهى فكرة الإله — الوعى أو الضمير . تقول القصيدة :

أنت كامن فى الذكرى على النحو الذى كنته .
لقد كان وعيى هو هذا الوعى ،
ولكنى كنت حزيناً ، حزيناً باستمرار ،
لأن حضورى حتى ذلك الوقت لم يكن مشابهاً
لهذا الوعى الأخير .
بين هذه الأشجار ، وتحت هذا الليمون ،
وبجانب ذلك الجب ، ومع تلك الطفلة ،
نورك كان هناك ، أيها الإله المراد ؛
وكنت بجانبى ،
أيها الإله المريد ،

لكنك لم تكن قد تغلغلت حتى ذلك الوقت فى داخلى .
الشمس ، والزرقة ، والذهب كانوا ،
مثل القمر والنجوم ،
وتطاير شررك وتلونك الكامل ،
ولكنى لم أكن أستطيع احتواءك بجوهرك ،
فالجوهر كان يفلت منى
(مثل فراشة الشكل)
وكان الشكل فى داخلى
وكنت أتركه وأنا أجرى خلف الآخر ؛
وطالما حملته مخلصاً ،
ولم يكن يبدو لى على ما كان عليه .
واليوم ، هكذا ، دون أن أدرى لماذا ،
أصبحت أحتويه كاملا ، كاملا .
لا أدرى فى أى يوم كان ولا مع أى ضوء
أتى ، ربما ، إلى بستان ، أو منزل ، أو بحر ، أو جبل ،
ورأيت أن اسمى كان بدون اسم ،
وبدون ظلى ، واسمى
الاسم الذى كان لى قبل أن أكون
كامناً فى هذا الكائن الذى أرهقنى ،
لأنه لم يكن هذا الكائن الذى ثبته اليوم
(وكان يمكن ألا أثبته)
من أجل كل المستقبل المضىء
والمضـــاء
الله المريد والمراد

(كتب الأشعار ، ص ١٣٣١ — ١٣٣٢)

وإذا كانت قصيدة « جاءت ، فى البداية ، خالصة » من ديوان « خلوديات » (١٩١٦ — ١٩١٧) بمثابة بيان « ما نيفستو » عن تطور خوان رامون الشعرى منذ بداية أعماله حتى اليوميات ، فإن قصيدة « على النحو الذى كنته » هى الأخرى بمثابة بيان لتطور فكره حتى وصل إلى اكتشاف هذا « الإله — الضمير » الذى ظل حوله ، ولم يتغلغل فى داخله حتى جاءت اللحظة التى اندمج فيها معه . وخوان رامون لايدرى متى كانت هذه اللحظة ولا فى أى مكان تم ذلك الاندماج أو الحلول أو الاتحاد بلغة الصوفية . وما يعرفه الشاعر هو أنه استقبل الفكرة كاملة ، أى جوهر الإله . إذن فنحن أمام حالة إشراقية تشبه ما يحدث مع المتصوفة . فهى تجربة شبيهة بتجارب المتصوفة وإن كانت تختلف عنها فى شىء هام هو أن تجارب المتصوفة تنطلق عادة من منطلقات دينية بحتة .

ولم يعبر خوان رامون عن نزعته الصوفية الجديدة بالشعر فقط على النحو الذى ذكرناه فى القصيدة السالفة الذكر ، وإنما كتب فى نهاية قصائد « حيوان من الأعماق » كلمة نثرية تحت عنوان « ملاحظات » تعتبر هى الأخرى بمثابة بيان أو ما نيفستو لهذا الاتجاه الصوفى الجديد . وفى البيان يشرح خوان رامون تطور فكرة الإله عنده . يقول : « إن نمو وتتابع وصيرورة الفعل الشعرى عندى كان ومازال تتابعاً للقاء مع فكرة الله . ففى نهاية مرحلتى الأولى ، وعمرى حوالى ٢٨ عاماً ظهر لى الله فى حالة تسليم حاسى متبادل ؛ وفى نهاية المرحلة الثانية ، وعمرى حوالى أربعون عاماً ، عبر الله فى داخلى وكأنه ظاهرة ذهنية ، مع نبرة فتح أو غزو متبادل ؛ والآن وأنا أدخل فى الفتحة قبل الأخيرة من مرحلتى الثالثة . التى تتضمن المرحلتين السابقتين عثرت على الله وكأنى أعثر على كنز ، وكأنى أمام حقيقة الحق ، الكافى ، العادل . وإذا كان الأمر فى المرحلة الأولى نشوة الحب ، وفى الثانية الطمع فى الخلود ، فإنه فى هذه المرحلة الثالثة من لزوم الوعى الداخلى وجو المحدودية لاسمنا المتواضع . واليوم فإنى أحدد العنصر الإلهى بأنه وعى فريد ودقيق وكونى للجمال الذى هو فى داخلنا ، وخارجها أيضاً فى الوقت نفسه . ذلك لأنه يوحدنا ويربطنا جميعاً ، ووعى الإنسان المثقف

الفريد يمكن أن يكون شكلاً من أشكال الاعتقاد الكاثى . وهذا الوعى الثالث يشمل الحب التأملى والبطولة الخالدة ، ويعلو عليهما فى شموليته »(٢٥).

فهذا البيان النثرى ، بالإضافة إلى قصيدة « على النحو الذى كنته » هما « ما نيفيستو » تلك المرحلة الأخيرة من حياة خوان رامون خمينيث وشعره ؛ فنحن هنا أمام نظرية تقوم على فكرة عامة هى أن الله وعى أو ضمير عادل كونى أو بتعبير آخر مطلق . وهذا الوعى — كما ذكرنا سابقاً — له بعدان أحدهما يقع داخلنا والثانى خارج عنا . وهذه النظرية جد واضحة ومطبقة بإحكام فى قصائد « حيوان من الأعماق » كما لاحظنا فى الأبيات التى ذكرناها من قبل . وإذا وضعنا هذه النظرية فى الاعتبار سنجد أن قصائد هذا الديوان ليست مستغلقة على الفهم ، على الرغم من أن نقاداً كثيرين يرون أن قصائد هذا الديوان غريبة وأنها صعبة القراءة . بل أن بعضهم يرى أن بعض قصائده تستعصى على الفهم ، وبعضها الآخر شديدة الغموض . يقول شانشز باربودو : « إن به أبياتاً كثيرة مبهمة ؛ وفقرات لا تجود إلا بنصف معانيها ، ولا يتم ذلك إلا بعد قراءة متفحصة » (٢٦) كما يقول فى مؤلف آخر : « إن غموض هذه الأبيات يأتى من الرغبة فى هذا الغموض نفسه ، وكان الغموض « موضة » فى الفترة التى كتب فيها خوان رامون هذه القصائد ، فضلا عن ولعه المعهود بهذا النوع من الشعر ، كما اعترف هو نفسه بذلك أكثر من مرة »(٢٧) . كما يقول الناقد نفسه : « إن غموض بعض القصائد يأتى من الأفكار والآراء الكثيرة التى تمتزج بالوصف الحى لمشاعره ورؤيته ، فضلا عن أن هذا الغموض متسبب أيضاً عن طابع التجربة الموصوفة نفسها وعن إبهام بعض المصطلحات »(٢٨) . وقد رأى الدكتور محمود على مكى هذا الرأى تقريباً فى مقال له تحت عنوان « الشعر الإسبانى المعاصر فى إسبانيا وأمريكا اللاتينية » نشر فى مجلة عالم الفكر ، عدد يوليو — أغسطس —

---

(٢٥) خوان رامون خمينيث ، كتب الأشعار (الأعمال الكاملة) ص ١٣٤١ .

(٢٦) ا . س . باربودو ، أعمال خوان رامون الشعرية ، ص ٩٤ .

(٢٧) مقدمة طبعة « الله المريد والمراد » ص ٢٤ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٤٢ .

سبتمبر ١٩٧٣ — وزارة الإعلام الكويتية . وقد استشهد الدكتور مكى لذلك بالأبيات التى تقول :

الشفافية ، يا إلهى ، الشفافية
الواحد فى النهاية ، الإله المفرد الآن الممتزج فى ذاتى ،
فى العالم الذى أنا لأجلك ومن أجلك أبدعته .

ويتساءل هذا الناقد المصرى بعد ذلك إذا كان القارىء قد فهم شيئاً من هذه الأبيات الثلاثة ؟ . بل إن الدكتور مكى يرى أن قصائد هذا الديوان تهدم كل القيم الشعرية التى أبدعها خوان رامون على امتداد نصف قرن من الزمان .

ولعل أستاذنا الدكتور محمود مكى قد نزل فى نقده هذا على رأى بعض النقاد الإسبان — الذين وصفوا الديوان بالغموض والإبهام — قبل أن يعيد قراءة الأبيات ويفحصها فحصاً جيداً ولو أنه قارنها بتجارب بعض متصوفينا المسلمين لما وجد فيها أى نوع من الغموض . فالثلاثة أبيات التى ذكرها تدل على أن شاعرنا قد بلغ مرحلة تشبه ما نسميه عند الصوفية بالاتحاد أو الفناء فى الذات الإلهية . ولهذا يقول فى أبيات أخرى :

أنت ، أيها الجوهر ، تمثل وعيى ؛ وعيى أنا
ووعى آخرين ، ووعى الجميع ،
إنك جماع الوعى ؛
والجوهر جماع كل شىء ،
إنه الشكل الأعلى المتحصل ،
وجوهرك كامن فى ، مثل صورتى .

(كتب الأشعار ، ص ١٢٩٠)

والصعوبة التى رآها بعض النقاد الإسبان فى هذا العمل جعلت ناقداً

مثل سيفيرينوسانتوس اسكوديرو يخصص كتابه « الرموز والإله فى أعمال خوان رامون خمينيث الأخيرة » لإيجاد تفسيرات لإله خوان رامون ، وذلك بمقارنته بآلهة الهنود ومعتقداتهم الدينية . وهذا الكتاب يشتمل على حوالى ستمائة صفحة من القطع المتوسط .

ويستدل اسكوديرو على صعوبة « حيوان من الأعماق » بفقرة من التاريخ العام للآداب الإسبانية من تأليف خوسيه ماريا مارتينيث كاتشيرو ، تقول : « ولعله توجد فى هذا الديوان بعض قواعد الفكر وربما ، بعض الرموز ، ولكن بما أنه غير واضح ، ولا يقدم إلينا ضوءاً يمكننا به فك مغاليقه ، فإن قراءته لا نخرج منها بشيء ، ومن ثم نمضى فى تيه كامل دون أن ندرى إلى أين نتجه » (٢٩) . ويعلق اسكوديرو على ذلك بقوله : « إن تشخيص الأستاذ مارتينيث كاتشيرو صحيح ، لأننا إذا لم نكتشف ، مسبقاً ، العمد الإيديولوجية والرموز الجمالية لهذا الكتاب الغريب « الله المريد والمراد » فلن نستطيع أن نفسره (٣٠) بدقة » . ولعل هذا هو الذى دفع هذا الناقد لكتابة حوالى ستمائة صفحة يحاول خلالها أن يجد تفسيرات لرموز خوان رامون ، فى كتابه ذاك ، من خلال مقارنتها بالطقوس والمعتقدات الهندية وبالأخص ماورد منها فى أعمال الشاعر الهندى رابندرانات طاغور . ونحن نعتقد أن هذه المهمة قد شابها كثير من المخاطرة . ونحن لا نستبعد . بالطبع وجود بعض أوجه الشبه بين إله خوان رامون وآلهة الهنود ، وخاصة أن طاغور كان له تأثير كبير على شاعرنا الإسبانى ، ولكننا لانستطيع أن نقول بأن مفتاح فهم قصائد خوان رامون الأخيرة يكمن فى اكتشاف أوجه الشبه بينها وبين النحل والمذاهب الهندية . إننا نرى أن تأثير المتصوفة بوجه عام ، وبصفة خاصة سان خوان دى لاكروث ومحيى الدين عربى ، أوضح وأكثر قرباً من واقع الحال ، ومن ثم فإنه أجدر بالدراسة والبحث .

---

(٢٩) خ . م . مارتينيث كاتشيرو « التاريخ العام للآداب الإسبانية » الجزء السادس عن الأدب المعاصر ، ص ٣٨٦ .

(٣٠) سانتوس اسكوديرو ، المرجع المذكور ، ص ١٣ .

إن مفتاح فهم هذه القصائد كامن فى الأبيات نفسها ، وفى البيان «الملاحظات» المنشور فى آخر الكتاب : ذلك أن ديوان «الله المريد والمراد» يمثل مرحلة أخيرة من التطور الشعرى عند الشاعر الإسبانى الكبير ، وخاصة أن خوان رامون — كما أسلفنا — كان شاعراً يتطور باستمرار . فلم يقف عند مرحلة أو اتجاه بعينه وإنما شارك فى الحركة الحديثة ، ثم تحول إلى الرمزية ، ثم وجد ضالته فى الشعر الصافى ، الذى أبدع فيه أيما إبداع ، ثم كان أخيراً شاعراً مولعاً بشطحات الصوفية ومذاهبهم . ولأن الاتجاه الأخير كان غريباً على الشعر الإسبانى فإن استقبال النقاد لهذه التجربة قد تراوح بين تعريتها من أى قيمة شعرية لخلوها من أى معنى ، وبين الارتفاع بها إلى مصاف أعماله الأخرى الخالدة . وهذا ما سنعالجه فى السطور التالية .

«الله المريد والمراد» والنقد :

قام الناقدآنخل كريسبو Angel Crespo ، فى مقدمته لطبعة «حيوان من الأعماق» الصادرة فى الذكرى المئوية ، بعملية استقصاء لردود الفعل التى صاحبت صدور هذا الديوان لأول مرة ، فذكر أن ردود الفعل هذه لم تكن كثيرة ولم تتفق حول شيء واحد ، وإن كانت كلمات الإعجاب أكثر بكثير من الكلمات المعارضة (٣١) . وعلى أية حال فإن هذه النقود الصحافية السريعة لاتهمنا كثيراً ، بقدر ما يهمنا بعض الدراسات النقدية العميقة التى نشرت بعد ذلك بسنوات ، ومعظمها جاءت على أقلام أولئك النقاد الذين كرسوا حياتهم وجهدهم لدراسة أعمال خوان رامون . ومن هؤلاء أنطونيو سانشز باربودو الذى يرى أن «حيوان من الأعماق» جاء نتيجة تجربة صوفية أراد الشاعر أن يوصلها إلينا ؛ وهى تجربة استلهمها الشاعر وأعاد إبداعها وأعمل فكره فيها وعلق عليها (٣٢) . ويعتقد هذا الناقد أن العاطفة الغريبة المتتابعة التى يضع الشاعر أيدينا عليها على طول

---

(٣١) حيوان من الأعماق ، طبعة الذكرى المئوية ، تاوروس ، مدريد ، ١٩٨١ من ص ٢٨ حتى ص ٤٢ .

(٣٢) ا . سانشز باربودو ، عمل خوان رامون خمينيث الشعرى ، ص ٩٤ .

الديوان لها صلة كبيرة برغبته القديمة فى الشمولية والخلاص والخلود : إنها الرغبة القديمة فى تجاوز حد الموت أو بتعبير أصح تجاوز خوفه من الموت ، وقد تحققت له بآخرة (٣٣) .

كما يرى سانشز باربودو أن أن النزعة الصوفية فى قصائد هذا الكتاب تتميز بوحدانيتها . إنها محاولة للاتحاد بالجمال الطبيعى ، الذى يطلق عليه الشاعر « الإله » ، والذى يعبر عنه أو يحاول أن يعبر عنه من خلال أشعاره ، هذا الإله هو الجمال نفسه ، وهو كائن فى العالم وليس خارجاً عنه . فإله خوان رامون ليس فقط خالقاً للعالم وإنما هو إله كائن داخل العالم ، وداخل الطبيعة . إنه جوهر ملازم للذات (٣٤) . وأجمل قصائد « حيوان من الأعماق » ، حسب رأى هذا الناقد — هى تلك القصائد التى يتطلع فيها الشاعر حوله ، فيرى السحب أو البحر وما يتأمله الشاعر يراه وكأنه إله مشع يتأمله هو الآخر — ذلك أن ثمة انسجاماً بينه وبين الشىء المتأمل ، واتحاداً بين الإله المريد ، أى العالم ، والإله المراد ، أى ذلك الإله الكامن فى وجدانه (٣٥) . أما القصيدة التى تعد أنموذجاً لذلك فهى تلك التى تحمل عنوان « كل السحب تتوهج » ، وتبدأ هكذا . :

كل السحب تتوهج
لأنى قد وجدتك
يا إلهى المريد والمراد ؛
مشاعل عالية بنفسجية
(قرمزية ، زرقاء ، حمراء ، صفراء)
فى صيحة عالية من إشاعة الضوء .

(كتب الأشعار ، ص ١٢٩٧)

---

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٩٤ — ٩٥ .
(٣٤) المصدر السابق ص ٩٨ .
(٣٥) المصدر السابق ، ص ٩٨ — ١٠٠ .

ويحاول باربودو أن يقدم تفسيراً تعليمياً لكلمتى « المريد » deseante و « المراد » deseado فيقول إنه « مريد » لأن العالم الخارجى الذى يراه الشاعر ويحس به وقد اصطبغ بالروح الإلهية ، ليس عالماً موجوداً بمنأى عنه ، جميلا وخارجاً عنه ، ولكنه على العكس من ذلك عالم أو « إله » مشتاق إليه (إلى الشاعر) وراغب فى الاتحاد به وما كان يراه هو ذلك الذى كان يفتنه ، أو ما كان يحس به وكأنه شىء واقع فى داخله ، أو جزء منه نفسه . وهو « مراد » لأن حياة الشاعر كلها كانت بحثاً عن إله يهمس فى داخله ، إله كان يحس به ، وكان يكمن فى أعماقه . فالإله المراد هو مجرد جوهر : إنه روح الشاعر ورغبته فى الجمال واللانهائية والخلود . وفجأة ، دون أن يدرى الشاعر كيف ولا لماذا ، حدث اتحاد بين الداخل والخارج ، بين الله المريد والمراد ، بين روحه والعالم الجميل ، بين كينونته ذاتها والخلود واللانهائى . ويمكن أن نطلق على هذا الاتحاد « نشوة » (٣٦) .

أما الناقد برناردو خيكوباتى B. Gicovate فيرى أن الإله فى هذا الديوان « إله — مفهوم » بعيد عن التراث المعروف فى لغته (أى لغة الشاعر) ولكنه وصل إليه بفضل قراءاته الغريبة . وهذا الإله ليس هو إله المسيحية المعروف ، ذلك أنه يختلف تماماً عن الإله الخالق ، بالرغم من أن بعض النقاد يحاولون البرهنة على أن فكر خوان رامون فى تلك المرحلة يقترب كثيراً من الفكر الدينى التقليدى بوسائله الخاصة ولكنهم فى محاولتهم هذه لا يستندون على قواعد قوية ، اللهم إلا رغبتهم فقط فى الوصول إلى هذه النتيجة (٣٧) . أما عن التجربة الدينية لخوان رامون منذ شبابه فهى — حسب رأى خيكوباتى — تجربة فريدة ومختلفة عن الاتجاه التقليدى السائد فى إسبانيا . ذلك أن اعتماد المخلوق على الخالق عند خوان رامون ليس بالضرورة ، لأن العاطفة لاتتجه نحو الماضى كى تجد لها مبدأ أو أبا . بل على العكس من ذلك ،

---

(٣٦) المصدر السابق ص ٩٧ .

(٣٧) انظر برناردو خيكوباتى ، « شعر خوان رامون خيمينيث » ، ص ١٨١ .

فهذا الشعور الديني يبحر في مستقبل يحملنا نحو نهاية الفكر ، نحو مفهوم الألوهية المستقبلية : أي ما لم يخلق بعد » (٣٨) .

ويؤكد النـــاقد أنطونيو سانشزروميرالو A.S, Romeralo في مقدمته ل « الأشعار الأخيرة المختارة » (١٩١٨ — ١٩٥٨) أن عملية الاستبطان عند خوان رامون خمينيث قد بلغت أقصى مراحل تطرفها في قصائد « الله المريد والمراد » . فلكي يصل إلى اللانهائية (أي يصل إلى الله) لا يخرج الشاعر من ذاته ، وإنما يجعل ذاته متحدة مع الإله . وعندما كتب هذه القصائد كان يدرك كيف أن الإنسان يمكن أن يكون إنساناً أخيراً يحمل عناصر الألوهية المتجسدة ، أي المتحولة في صورة إنسان . وفي المرحلة الأخيرة يجعل الشاعر من نفسه « إسفنجة » لله (إذا استخدمنا الصورة المجازية التي كان يستخدمها الفيلسوف أورتيجا) ، إنه يشرب اللانهائي ، ويتحد به وبجسده . وقد أصبح الكل الخارجي والكل الخالد شيئاً واحداً في الكل الباطني للشاعر (٣٩) .

هذه بعض الشروح التي كتبت حول « الله المريد والمراد » لخوان رامون ، وبالطبع فإن ثمة كتابات أخرى ، ولكن التفسيرات الثلاثة التي قدمناها تعكس — بطريقة أو بأخرى — معظم ما كتب في هذا الصدد . وبالإضافة إلى ذلك فإن خوان رامون كان له رأيه الخاص ، كما عرضناه في الملاحظات النثرية المنشورة في آخر الديوان . وله أيضاً كتابات أخرى في هذا الموضوع نجدها مبعثرة في كتبه النثرية التي جمع فيها محاضرات ألقاها في أواخر حياته مثل « التيار اللانهائي» و « العمل الممتع» و « النقد المتوازي » ، فضلا عن محادثاته مع الناقد ريكاردو جيون . وفي هذه المحادثات يقول لمحاوره : « إن الشعر الذي يستعصي على الوصف موجود — فالشعر محاولة للاقتراب من المطلق عن طريق الرموز — والعالمي هو الخاص ،

---

(٣٨) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

(٣٩) انظر ا . س . روميرالو ، مقدمة « الأشعار الأخيرة المختارة » لخوان رامون خمينيث مختارات أو ستّرال ، دار نشر اسباسا كالبي ، مدريد ، ١٩٨٢ ، ص ٣٣ .

أى هو عمل الفرد وقد ارتقى إلى المطلق . فماذا يكون الله إن لم يكن رعشة موجودة فى داخلنا ، وجوهر الشىء يستعصى على الفهم ؟ والمتصوفة يصنعون إلهم ، أو على الأقل يحاولون صنعه ، ويمكن أن يفعل ذلك أن إنسان فيفسر الإله على (٤٠) طريقته » .

مصادر خوان رامون الأخير :

ولكن السؤال هو : من أين استقى خوان رامون هذه الفكرة عن « الله المريد والمراد » ؟ أو بصيغة أخرى ما الذى استلهمه الشاعر الإسبانى الكبير لكى يبدع هذه الصورة عن « الله المريد والمراد » ؟ ذلك أن إله خوان رامون فى ديوانه الأخير « حيوان من الأعماق » إله غريب ، مختلف عن أى إله عرفته الأديان المختلفة . ومن ثم فلا بد من محاولة للبحث عن المصادر التى استقى منها خوان رامون هذه الفكرة التى عرضها عن طريق الأشعار. وكما رأينا من قبل فإن بعض النقاد يرون أن خوان رامون كان مسيحياً متديناً على طريقته ، والبعض الآخر يلجأون إلى مصادر فلسفية كى يبحثوا عن أصول هذه الفكرة عند الشاعر . وبعضهم الآخر يرتكزون على مصادر شرقية وبالأخص النحل والمذاهب الهندية . كما أن البعض يبحث عن هذه المصادر عند الشاعر الإسبانى الصوفى سان خوان دى لاكروث (من القرن السادس عشر الميلادى) ونحن نعتقد أن أصول فكرة « الله المريد والمراد » موجودة ، فى المقام الأول ، فى تطور أعمال خوان رامون خمينيث نفسها ، وهو ما حاولنا توضيحه فيما سبق ، وثانيا فإن خوان رامون قد تأثر فى فكرته هذه بالمتصوف سان خوان دى لاكروث وبالشعر الصوفى العالمى كله وبالأخص الشعراء العرب المتصوفين من أمثال محيى الدين بن عربى المرسى الأندلسى وابن عباد الرندى الذى كان — فى رأى المستعرب ميجيل آسين بلاثيوس — حلقة الاتصال بين ابن عربى وسان خوان دى لاكروث . ثم يأتى فى المقام الثالث التأثير الشرقى أو الهندى من خلال الشاعر رابندرانات طاغور . ولا يعنى هذا أن نستبعد كل التأثيرات الأخرى فلسفية كانت

---

(٤٠) ر. جيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ١٠٨ .

أو دينية أو حتى أسطورية ، ولكننا نعتقد — أن مصادر خوان رامون التى اعتمد عليها فى صياغة فكرة « الله المريد والمراد » تتمثل فى الأشياء الثلاثة المذكورة بشكل خاص — ومن ثم فإننا سوف نخصص الصفحات الباقية من هذا الفصل لدراسة تأثير سان خوان دى لاكروث على الشاعر ، ثم تأثير المتصوفة العرب — الأندلسيين ، وأخيراً يأتى دور الشاعر الهندى الكبير رابندرانات طاغور .

ويرى سانشز روميرالو أن التأثير الشعرى لسان خوان دى لاكروث على خوان رامون هو تأثير بالنموذج وبالإيحاء وليس تقليداً ، وهو تأثير عميق ومتعدد الجوانب . ذلك أن كلا من الشاعرين كان يتطلع بروحه نحو المطلق ، ومعرفة كل منهما عن الله تتسم بالغموض والإبهام الذى يضطر الشاعر لعدم التحديد ، وكان كل منهما يحاول الاقتراب من السر عن طريق الرموز . وقد تعلم خوان رامون من سان خوان إبداع شىء يشبه الهواء المحلق فى أجواز الفضاء ، ونجده ماضياً بين أبيات الأشعار الأخيرة لشاعرنا الأندلسى ، كما تعلم منه أن الشعر إيحاء . ولم يتوقف تأثير خوان دى لاكروث عند هذا الشعر الأخير وإنما كان بالإضافة إلى تأثير بيكر والشعر الشعبى الإسبانى من أوضح التأثيرات على الشاعر خوان رامون (٤١) منذ البداية .

وعلى أية حال فإن كثيرين من النقاد الإسبان عندما يبحثون عن أصول أو جذور الرمزية فى الشعر الإسبانى المعاصر ، يتجهون مباشرة إلى شعر المتصوف سان خوان دى لاكروث وذلك مثلما فعل الشاعر الناقد كارلوس بوسونيو فى مقاله « رموز فى شعر سان خوان دى لاكروث » المنشور ضمن كتاب « الرمزية — الكاتب والنقد » فى مدريد عام ١٩٧٩ ، ويتضمن مجموعة من المقالات لعدد من الكتاب تتناول الرمزية (٤٢) . وإذا كان لسان خوان تأثير حاسم على شعراء الاتجاه الرمزى المحدثين فإن خوان رامون كان من

---

(٤١) أ . س . روميرالو ، مقدمة الأشعار الأخيرة المختارة ، ص ٣٠ .

(٤٢) انظر أيضاً مقالنا فى مجلة « العربى » عدد أبريل ١٩٨٤ تحت عنوان « الشعر العربى . هل هو أصل الرمزية » ؟

أكثر المتأثرين بالمتصوف الكبير ولهذا يقول فى محاضرته «الشعر والأدب» المتضمنة فى كتابه «العمل الممتع» : «إن الشعر الحقيقى ، والاتجاه الغنائى المكتوب قد بدأه ، بتأثير من أحاسيس الشعب ، عدد من المتصوفة القليلين المتميزين ، الذين كانوا يستقون مناظرهم من الصخرة العبوس والسماء الرائعة . ومن الطبيعى أنهم حاولوا التعبير عن ذلك وهم يطيرون . ولهذا فإن أفضل الشعر الغنائى الإسبانى كان ومازال بالضرورة صوفياً ، سواء مع الله أو بدونه ، ذلك لأن الشاعر متصوف حتى ولو كان بدون إله »(٤٣) . وفى محادثاته مع ريكاردو جيون يشــير خوان رامون إلى عدة مشابهات فى غاية الأهمية بين سان خوان والشاعر الإشبيلى بيكر (من القرن التاسع عشر) . ويقول : « إننا نستطيع أن نقيم مقارنة بين سان خوان وبيكر بدراسة بعض الجوانب والنقاط المشتركة بينهما والتى لها أهمية عظمى . فكلا الشاعرين كان ينطوى على حب مكثف : حب إنسانى عند بيكر ، وإلهى عند سان خوان والأعمال الشعرية لكل منهما قصيرة ومركزة ؛ وكلاهما جعل من الحب مثالا ، ثم بعد أن جعله مثالا أخذ يحلم به . نعم ، إن بينهما وجوه شبه كثيرة »(٤٤) .

وكان لسان خوان وبيكر تأثير كبير على خوان رامون ، لعله لم ينقطع فى أى مرحلة من مراحل تطور الشاعر . فسان خوان هو مبدع التيار الإيحائى فى الشعر الإسبانى ، وقد سبق المحدثين فى ذلك بثلاثة قرون . أما بيكر فهو أبو الشعر الإسبانى الحديث ومبدع الشعر الوجدانى ، وباعث النهضة الشعرية الحديثة . ولذلك فإنك لا تجد شاعراً إسبانياً كبيراً لم يتأثر بأحدهما أو بكليهما .

وبالطبع فإن تجربة خوان رامون تختلف كثيراً عن تجربة سان خوان ؛ ذلك لأن تجربة الأول شعرية خالصة . أما تجربة الثانى فهى صوفية بالدرجة الأولى . والمشابهة بين كليهما تأتى ، على نحو ما ، من الصلة الموجودة بين الشعر والتصوف ، فضلا عن تأثر خوان رامون به ، وهو ما شرحناه فيما

---

(٤٣) خ . ر . خمينيث ، العمل الممتع ، ص ٤١ .

(٤٤) ر . جيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ١٠٦ .

سبق ، وخاصة أن سان خوان كان شاعر العلم الإلهي وخوان رامون ، كان في الأيام الأخيرة من حياته ، شاعر النشوة الإلهية . يقول الناقد الألماني هيلموت هاتزفلد H. Hazfeld : « إن المتصوف والشاعر لديهما تجارب متشابهة بدرجة كبيرة . فكلاهما يبحث جاهداً في الغموض عما لا يمكن أن يحدث بسهولة ؛ ثم إن كلا منهما يأتيه الإشراق الذي يجعله يكتشف عن طريق الحدس تلك الحقيقة المستورة التي تستعصى على فهم الرجل العادي» (٤٥) . ولكن ثمة فروقاً كبيرة أيضاً بين المتصوف والشاعر : فحقيقة المتصوف هي الله ، أما حقيقة الشاعر فهي كل ما هو إنساني أو إلهي ولكن بالمعنى التعميمي ، أي بصفته سراً يجب فك مغاليقه لا مشكلة يجب تحليلها ؛ كما أن إدراك المتصوف له معنى في ذاته . ويتمثل في أول اتصال يحمله إلى التأمل ، ويجعله يميل إلى العزلة والانفراد ، وليس من الضروري أن يعرب عن تجربته من خلال الشعر الذي قد يبلغ درجة الكمال أولا يبلغها . أما إدراك الشاعر فليس له معنى إلا في حالة التعبير عن الحقيقة المحسوسة بالكلمات والرموز والبنى التي تختلط وتمتزج في عمل فني . وهذا العمل الفني المصنوع هو حقيقته الوحيدة » (٤٦) .

وسان خوان دي‌لاكروث . مثل متصوفنا الأندلسي ابن عربي ، يجمع بين بلوغ أعلى مراتب التصوف . وبلوغ قمة الإجادة في الفن الشعري ، ولذلك لم يكن غريباً أن يقارن تأثيره في الشعر الإسباني المعاصر (وهو من الشعراء القدامى) بتأثير الشاعر الإشبيلي المحدث جوستافو أدولفو (٤٧) بيكر .

---

(٤٥) هيلموت هاتزفلد ، دراسات أدبية حول التصوف الإسباني ، الطبعة الثالثة ، جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٦ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١٨ .

(٤٧) من أجل تفصيلات أكثر عن شعر سان خوان دي لاكروث ، انظر فصل « السر التكنيكي في شعر سان خوان دي لاكروث » ، من كتاب دامصو ألونصو « الشعر الإسباني » طبعة جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٦ ، الطبعة الخامسة .

خوان رامون والمتصوفة العرب :

لانستطيع أن نؤكد فى هذه الدراسة أن خوان رامون قد اطلع على مؤلفات بعض المتصوفة العرب أو العرب الأندلسيين ، وإن كان أغلب الظن عندنا أنه لابد أن يكون قد قرأ بعض كتابات المستعرب الإسبانى الأشهر ميجيل آسين بلاثيوس ، خاصة أنه كان من معاصريه ومن جيله . ولآسين بلاثيوس كتب كثيرة صدرت فى النصف الأول من هذا القرن حول تأثير الإسلام فى إسبانيا مثل « الإسلام على الطريقة المسيحية El Islam Cristianizado التى صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٣١ ، وهذا الكتاب شرح لنظرية ابن عربى فى التصوف وتأثيره على متصوفة المسيحية وبالأخص سان خوان دى لاكروث وسانتا تيريسا دى خيسوس من القرن السادس عشر الميلادى . ومثل « آثار الإسلام » و « حياة متصوفة الأندلس » وغيرها ، وكلها دراسات تتميز بالجدة والطرافة والأصالة ، وكانت تلفت أنظار كل مثقفى إسبانيا . ومعروف أن الدراسات العربية الأندلسية فى إسبانيا شهدت فترتها الذهبية فى النصف الثانى من هذا القرن الذى كان يمثل فى الوقت نفسه الفترة الذهبية فى الثقافة الإسبانية بعامة . وقد برز فى مجال الاستشراق الإسبانى كتاب من أمثال آسين بلاثيوس هذا ، وخوليان ريبيرا وجاينجوس ، وإميليو جارثيا جوميث ، الذى عرف بكنوز الشعر العربى — الأندلسى وقرأ ترجماته فى هذا المضمار كبار أدباء العصر كما يعترف خوان رامون خمينيث ، وهو ما ستتناوله فى الفصل الأخير من هذا الكتاب . وقد نشط هؤلاء المستعربون فى البحث عن كنوز الثقافة الأندلسية وتحقيق عدد كبير من مخطوطاتها ، وترجمة بعضها أو فصول منها ، كما فعل آسين ، حيث نجد الفصل الثالث من كتابه عن ابن عربى (وهو حوالى مائتان وأربعون صفحة من القطع الكبير) عبارة عن نصوص مختارة من أعمال ابن عربى ترجمها آسين إلى الإسبانية . إذن فلم تكن الثقافة العربية فى عصر خوان رامون بعيدة عن متناول يده ، بل إنها كانت على العكس من ذلك تجذب الأنظار وتثير الكثير من الاهتمام . ولكن لأننا مازلنا نفتقر حتى الآن إلى الوثائق التى تثبت قراءة خوان رامون لأشعار صوفية أندلسية وعربية وتأثره بها ، فإننا سوف نهج

فى هذه المقارنة بين أشعاره وأشعارهم نهجاً متوازياً يبحث عن أوجه التشابه ، فضلا عن أننا سنحاول إثبات هذا التأثر من خلال سان خوان دى لاكروث ، الذى تحدثنا فى الصفحات السابقة عن مدى تأثر خوان رامون به ، وفيما يلى من سطور سوف نتحدث عن مدى تأثر سان خوان بابن عربى ومتصوفة الإسلام . وإذا ثبت أن سان خوان قد تأثر بهؤلاء تأثراً كبيراً ، فلا شك أن هذا التأثر سوف ينسحب أيضاً على خوان رامون الذى كان لايكف عن إظهار إعجابه بصور سان خوان وتعبيراته الشعرية المحلقة .

وكان آسين بلاثيوس يؤكد فى دراساته التى ذكرنا بعضها فيما سبق ، أنه وجد مفاهيم عند سان خوان دى لاكروث موجودة بكاملها فى أعمال المتصوف الأندلسى محيى الدين بن عربى ، مثل تجريد الروح ، والإيقاع الحادث بين الجفاف الصوفى ومراحل الصعود العذبة ، فضلا عن أن المصطلحات المستخدمة عند كلا المتصوفين تكاد تكون واحدة ، مثل القبض والبسط والتجريد ، والمحبة ، وتزكية النفس وتصفية القلب . . الخ — وكما ذكرنا فإن الجزء الثانى من كتاب « الإسلام على الطريقة المسيحية » يتناول بالتفصيل النظرية الصوفية عند ابن عربى ، وعندما تأتى نقطة يتفق فيها مع المدرسة الكارميلية يبسطها آسين بلاثيوس ويشرحها ، فعلى سبيل المثال فى الفصل السادس من هذا الجزء الثانى يشرح آسين طرق الوصول إلى الكمال الروحى ، ويوضح أن سان خوان وسانتا تيريسا يتفقان مع ابن عربى فى مسألة « الحضور الإلهى » . يقول ابن عربى فى كتابه « التدبيرات » : « وتحقق أن ما فى الوجود أحد إلاهو وأنت » . ويقول سان خوان فى رسائله « إنذارات وأحكام روحية » : « عش فى هذا العالم وكأنما لايوجد فيه أحد إلا الله وروحك » وتقول سانتا تيريسا فى كتاب « حياتى » : « ضع فى اعتبارك أنه لايوجد فى الأرض إلا الله وروحك » . وقد امتدح « ليبنتز » Leibniz فى كتابه « رسائل فى الميتافيزيقا » وفى خطاب أرسله إلى صديقه موريل فى ديسمبر عام ١٦٩٦ ، امتدح هذه الفكرة عند سانتا تيريسا فقال : « لقد رأيت عندها ذات يوم هذه الفكرة الجميلة عن أن الروح يجب أن تنظر إلى الأشياء وكأنه لايوجد فى هذا العالم إلا الله وهى (أى الروح) وينصح

ابن عربى ، من أجل تواصل الحضور الإلهى ، باتباع وسائل عملية تتمثل فى مراجعة النية الخالصة الصادقة بعد كل عمل لتفريغ الروح من كل ماليس هو الله حتى تصبح هذه النية أمراً معتاداً ، كما ينصح بالهروب الجسدى والمعنوى فى آن واحد من هذا العالم ، لأن التعود على الحضرة الإلهية يتطلب البعد عن المخلوقات ، وهو ما يسمى فى كلام المتصوفة « بالخلوة » . وهكذا تمضى فصول هذا الجزء ، وتتوالى تفصيلاتها ونقابل فى كل منها تلاقياً مع أفكار المتصوفة الإسبان . وإذا كان متصوفنا العربى — الأندلسى ينسب إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين ، وسان خوان وسانتا تيريسا ينسبان للقرن السادس عشر الميلادى فإن هذا يثبت ، مما لايدع مجالا للشك ، تأثرهما بالمتصوف العربى الكبير ، خاصة وأنهما عاشا فى فترة كانت إشعاعات حضارتنا لم تخب بريقها بعد ، ذلك أن الوجود العربى انتهى فى إسبانيا عام ١٤٩٢ أى قبل مولد سانتا تيريسا بثلاثة وعشرين عاماً فقط ، وقبل مولد سان خوان بنصف قرن (٤٨) .

ويرى الباحث الألمانى هيلموت هاتزفلد Helmut Hatzfeld فى كتابه « دراسات أدبية حول التصوف الإسبانى » أن آسين بلاثيوس لم يقدم حلقة اتصال بين ابن عربى وسان خوان دى لاكروث ، ونظراً لشعوره بهذا الفراغ حاول (أى آسين) أن يملأه بمتصوف عربى آخر لاحق لمحيى الدين هو ابن عباد الرندى (بضم الراء نسبة إلى مدينة روندا Ronda فى منطقة الأندلس) من القرن الرابع عشر الميلادى (١٣٣٢ — ١٣٨٩) ، وذلك فى الدراسة التى نشرها عام ١٩٣٢ بمجلة الدراسات الكارميلية وعنوانها « متصوف إسبانى — مسلم يعد طليعة لسان خوان دى لاكروث » . ويقول هيلموت هاتزفلد إن نظرية التأثر العربى فى المدرسة الكارميلية تكتسب أهميتها من أنها توحى لنا بحلقة اتصال بين التصوف الإسلامى والمسيحى ،

(٤٨) أنظر الفصل السادس من الجزء الثانى من كتاب آسين بلاثيوس « الإسلام على الطريقة المسيحية » ، طبعة إيبيريون ، مدريد ، ١٩٨١ ، الطبعة الثانية .

تتمثل في الفيلسوف القطلاني رايمون لول (قطالونيا إحدى مقاطعات إسبانيا وتتمتع حالياً بالحكم الذاتي ، وعاصمتها برشلونة) المولود عام ١٢٣٥ والمتوفى عام ١٣١٥ ميلادية ، أى أنه ولد قبل وفاة ابن عربي بخمس سنوات فقط (ولد ابن عربي في مرسية في ١٧ رمضان عام ٥٦٠ هـ الموافق ٢٨ يوليو عام ١١٦٤ م وتوفى عام ٦٣٨ هـ الموافق ١٢٤٠ م) . وقد ولد رايمون لول في جزيرة مايوركا ، التي كانت قد انتزعت من يد العرب قبل ذلك بفترة قصيرة ولكنها كانت ما تزال مليئة بإشعاعات الحضارة العربية . ولذلك يقال إن لول لم يكن يتقن اللغة اللاتينية ، وإنما أتقن العربية لدرجة أنه كان قادراً على أن يكتب بها بعض كتبه ، فضلا عن أنه قضى حياته يقلد المسلمين بهدف تحويل أكبر عدد منهم إلى المسيحية باستخدام نفس أسلحتهم . يقول آرثر أربرى في كتابه «مقدمة لتاريخ التصوف» : وليس ثمة شك في أن كتاباته (أى رايمون لول) الصوفية متأثرة بتأملات المتصوفة المسلمين» .

ويضيف هاتزفلد بأن آسين بلاثيوس استبعد أهمية رايمون لول لأنه لم يجد في كل أعماله إلا شيئاً واحداً يقارن بفتوحات ابن عربي هو «الجذوة الصغيرة من النار المطفأة التي تشتعل مرة أخرى عند اقترابها من نار مشتعلة» ، مع أن خوليان ريبيرا Julián Ribera أستاذ آسين بلاثيوس كان قد برهن من قبل على أن النظام الصوفي عند محيى الدين ونصوصه موجودة بشكل حرفي عند رايمون لول . وقد ترجمت أعمال «لول» من القطلانية إلى القشتالية (الإسبانية الحالية) وكانت من أول الكتب التي طبعت في إسبانيا ابتداء من عام ١٤٨٢ . وقد تأثر الكثيرون من رجال الكنيسة ومن الحكام ، ومنهم الملك فيليب الثاني ، بكتابه «الحبيب والمحبوب» L'amic ei'amat . ومن المفاهيم التي أخذها رايمون لول عن ابن عربي ومتصوفة الإسلام ، وانتقلت بعد ذلك إلى المتصوفة الإسبان في القرن السادس عشر نجد : المشاهدة وهي علم الحب ، والحب غير النفعي ، والحبل المتين . وهذه المفاهيم الموجودة عند ابن عربي خاصة في كتابه «الفتوحات المكية» موجودة بالتفصيل عند رايمون لول ، ثم شاعت بعد ذلك في كتابات وأشعار المتصوفة الإسبان في عصر النهضة وبالأخص القرن السادس عشر الميلادي . يقول المتصوف خوان دي

آفيلا : « لولم يكن ثمة جحيم يتهددنى ، ولا جنة أوعد بها فإنى أستقيم على الطريق بدافع من حب الله فقط » . إنها إذن فكرة الحب غير النفعى التى كانت شائعة عند المتصوفة المسلمين . وهكذا نجد هذا الباحث الألمانى (هيلموت هاتز فلد) لايستبعد تأثير ابن عربى على سان خوان وسانتا تيريسا ، لكنه يرى أن هذا التأثير قد حدث من خلال حلقة وصل هى الفيلسوف القطلانى رايمون (٤٩) لول .

أما عن قرب تجربة خوان رامون فى « الله المريد والمراد » من تجارب كبار متصوفة الإسلام الذين جمعوا بين التصوف وجودة الشعر مثل محيى الدين عربى والحلاج فيكفى أن نقيم مقارنة بسيطة حتى نتحقق من هذا القرب : لقد كانت النزعة الصوفية فى أشعار خوان رامون الأخيرة ذات طابع توحيدى كما ذكر هو نفسه أكثر من مرة ، وكما قال ناقده أنطونيو سانشز باربودو وغيره . ولكى يعبر عن هذه التجربة لجأ إلى الرموز والمصطلحات القريبة من مصطلحات ورموز المتصوفة . كما أن صوفية خوان رامون تقوم على « وحدة الوجود » و « الاتحاد » و « الفناء » وهى من الأمور المعروفة فى التصوف الإسلامى . يقول الدكتور عبد الحكيم حسان فى كتابه « التصوف فى الشعر العربى » : « وقد يبلغ فناء الصوفى به (أى بالله) درجة يشعر فيها باتحاده بربه » وتجربة « الاتحاد » هذه عاناها كثير من الصوفية وكانت أساساً لتراث نثرى وشعرى غزير ، كما قام عليها ذلك النوع من الكلمات الجريئة التى عبر عنها باسم « الشطحات » . والصوفى فى حالته هذه يشعر باتحاده بربه ؛ أى أنه يحس بأنه هو والله أصبحا شيئاً واحداً . وهو لذلك يقول « أنا الله » ؛ بل قد يشعر بعضهم بأن كل شىء فى الوجود قد اتحد بالله ؛ فالله — على هذا — قد احتوى كل شىء فى وجوده ، وليس لشىء فى العالم وجود بنفسه ، وإنما هو موجود بالله . والإحساس بالوحدة هذا يأتى عن المبالغة فى تركيز الشعور ، وإذا كان كل شىء فى الوجود قد

(٤٩) يشرح هيلموت هاتزفلد هذا الموضوع بالتفصيل فى كتابه « دراسات أدبية حول التصوف الإسبانى » ، الفصل الثانى من ص ٣٧ حتى ص ١٢١ .

احتواه وجود الله ، وقد اتحد الصوفى بربه فصار شيئاً واحداً ، فإنه يصح إذن أن يدعى أن وجوده قد احتوى كل موجود ، وأنه قد اتحد بكل شىء وأصبح الوجود كله شيئاً واحداً ، وبهذا يستوى كل شىء فى الوجود » (٥٠)

وتوجد فى التصوف الإسلامى أيضاً فكرة « الإنسان الكامل » أى ذلك الإنسان الذى يطوى فى داخله الكون كله . وللإمام عبد القادر الجيلانى كتاب عن الإنسان الكامل فى علم الأوائل والأواخر ، طبع فى القاهرة عام ١٢٩٣ هجرية . وكان الصوفى الأندلسى محيى الدين بن عربى يعتقد أن الحياة تسرى فى الكون كله لأنها فيض مستمر من الاسم الإلهى « الحى » هذا الاسم الذى هو أول أسماء (٥١) الله . ولكن ليس فى استطاعة جميع الناس اكتشاف ذلك ، وإنما المتصوفة هم الذين يكتشفون التيار الحى فى كل الكائنات الجوهرية والعرضية ويكتشفون أيضاً رموز الأشياء حتى ليقولون : سواد لامع وسواد معتم . ويقول ابن عربى أيضاً إن المتصوفة يعرفون جيداً أن الجمادات والنباتات مثل الحجارة والأشجار لها أرواح مستورة أمام كل الناس ما عدا المتصوفة منهم ، فهؤلاء أى المتصوفة يعتقدون أن كل الكائنات « حيوانات ناطقة » أى أنها مثل الإنسان (٥٢) . وفكرة الفيض الإلهى هذه متصلة بفكرة « وحدة جود » .

ومن العجيب أن تجربة خوان رامون فى « الله المريد والمراد » تبدو وكأنها تجربة أحد المتصوفة المسلمين ، ولهذا كانت غريبة جداً بالنسبة للنقاد والقراء فى إسبانيا ، ولم يفهموها على وجهها الصحيح حتى الآن . وبعضهم — كما رأينا — حاول أن يربط بينها وبين التراث الهندى ، مع البون الشاسع بين التجربتين ، ولم يحاول أحد أن يربطها بوجه الشبه الحقيقى

(٥٠) د. عبد الحكيم حسان ، « التصوف فى الشعر العربى — نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجرى » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٤ ، ص ٦٩ — ٧٠ .

(٥١) انظر د. محمود قاسم ، « محيى الدين بن عربى وليبنتز » ، القاهرة ، ١٩٧٢ ص ٤١ .

(٥٢) السابق ص ٤٢ .

وهو التصوف الإسلامى ، ولو أنهم فعلوا ذلك لما وجدوا أى غرابة فيها . وسوف نرى من عرض بعض أبيات للحلاج وأخرى لخوان رامون كم بين التجربتين من صلات قوية وكأنهما صادرتان عن تربة واحدة وعقل واحد وتراث واحد .

يقول الحسين بن منصور الحلاج فى بيتين شهيرين له :

أنا من أهوى ومن أهوى أنـا   نحن روحان حللنا بدنـا
فإذا أبصرتنى أبصرتـه   وإذا أبصرته أبصرتنـا

وقال فى بيتين آخرين :

جبلت روحك فى روحى كما   يجبل العنبر بالمسك الفتق
فإذا مسك شىء مسنى   فإذا أنت أنا لا نفترق

وقـال :

مزجت روحك فى روحى كما   تمزج الخمرة بالماء الزلال
فإذا مسك شىء مسنى   فإذا أنت أنا فى كل حال(٥٣)

ويقول خوان رامون فى القصيدة رقم ٣٥ من ديوان « الله المريد والمراد » :

عندما تخرج من الشمس ، أيها الإله المتحصل
لاتكون فى الشروق فقط ؛
وإنما فى الغروب أيضاً ،
فى شمالى ، وفى جنوبى
وأنا موجود داخل وعيك
داخل وعيك العام أكون
وأنـا سرك ، وماسك
وكنزك الأعظم ، وكينونتك الداخلية .

---

(٥٣) نقلا عن كتاب د. عبد الحكيم حسان المذكور ، ص ٣٧٠ .

وأنا أحشاؤك
وفيها أتحرك من جديد
وكأنى فى الهواء ، ولست أبداً غريقاً ؛
ولن أغرق أبداً فى عشك

(كتب الأشعار ، ص ١٣٥٤)

ونعتقد أن النصوص المذكورة كافية وحدها لتوضيح صلة القربى بين أبيات الحلاج وأبيات خوان رامون ، لأنها جميعاً تنطلق من فكرة « وحدة الوجود » و « الفناء » و « الاتحاد » بالذات الإلهية . ولذلك قد نقابل بعض الأبيات فى ديوان خوان رامون فنحس كأنها مأخوذة حرفياً من الحلاج ذلك الشاعر الإسلامى المتصوف أو المتصوف الشاعر الذى عاش ببغداد فى القرن الثالث من الهجرة أى سبق خوان رامون بحوالى ألف عام . ولا نقول أن خوان رامون انتحل هذه الأبيات أو أخذها عن الحلاج وإنما أدى توارد الخواطر فى تجربتين متشابهتين إلى التعبير عنهما بكلمات متشابهة أو متقاربة جداً ، وإن دل هذا فإنما يدل على قرب تجربة خوان رامون الأخيرة من تجارب المتصوفة المسلمين . يقول الحلاج فى أبيات مشهورة :

لى حبيب أزور فى الخلوات — حاضر غائب عن اللحظات
ما ترانى أصغى إليه بسمع — كى أعى ما يقول من كلمات
كلمات من غير شكل ولا نطق ولا مثل نغمة الأصوات
فكأنى مخاطب كنت إياه على خاطرى بذاتى لذاتى
حاضر غائب قريب بعيد — وهو لم تحوه رسوم الصفات
هو أدنى من الضمير إلى الوهم — وأخفى من لائح الخطرات(٥٤)

ويقول خوان رامون فى قصيدة «كل السحب تتقد» من ديوان « الله المريد والمراد» .

---

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٣٥٢ .

بحر صحراء ، مع الله
فى وعى مدور
يكلمنى ، ويغنى لى ،
ويثق فى ويؤكد لى ؛
من أجلك أمضى على رجلى
متأهبا ، وواثقاً من نفسى
حسبما تمضى رحلتى
نحو الإنسان المتبوع ، الذى ينتظرنى
فى ميناء وصول دائم
ذى لقاء متكرر

(كتب الأشعار ، ص ١٢٩٧)

وهكذا جاءت أبيات خوان رامون فى هذا الديوان قريبة من أبيات متصوفينا العرب المسلمين . ولعل خوان رامون كان متأثراً جداً بمذهب « وحدة الوجود » الذى اشتهر عن متصوفة الأندلس ، وخاصة أن لابن عربى أبياتاً نشرها جارثيا جوميث مترجمة إلى الإسبانية تقول :

لقد صار قلبى قابلا كل صورة	فمرعى لغزلان ودير لرهبـــان
وبيت لأوثـــان وكعبـــة طائف	وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بـــدين الحب أنى تـــوجهت	ركائبه فالحب دينى وإيمانى(٥٥)

وإذا كنا قد تحققنا من أن خوان رامون قد قرأ أعمال المستعربين الإسبان الكبار التى انتشرت فى النصف الأول من هذا القرن ، فلا غرو أن يتأثر بتجربة المتصوفة العرب ويحاول أن يفيد منها فى عمله الأخير هذا « الله المريد والمراد » الذى استقبل بالدهشة والغرابة من قبل النقاد والقراء فى إسبانيا .

(٥٥) نقلا عن كتاب « الخيال والشعر فى تصوف الأندلس » للدكتور سليمان العطار ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١ ، ص ١٤٢ .

خوان رامون وطاغور :

لانستطيع أن نختم هذا الفصل دون أن نتناول احتمال وجود صلات بين شعر خوان رامون الأخير وشعر رابندرانات طاغور . ويمكننا أن نتحدث فى هذا الموضوع عن تأثير مباشر من قبل الثانى على الأول ، لأن خوان رامون — كما سترى — عرف أعمال الشاعر الهندى الكبير وهو فى ريعان شبابه ، واشتغل مع زنوبيا فى ترجمة بعضها إلى الإسبانية .

وقد بدأ خوان رامون يقرأ طاغور فى السنوات الأولى من العقد الثانى من هذا القرن ، وذلك عندما بدأت صديقته زنوبيا ، التى أصبحت زوجته فيما بعد ، فى ترجمة بعض صفحات من كتاب بالانجليزية حتى يقرأها صديقها الشاعر . وكان هذا الكتاب عبارة عن قصائد نثرية تحت عنوان « The Crescent Moon » لطاغور ، وقد وجدت فيه زنوبيا بعض الشبه من كتاب خوان رامون الذى نشر فى تلك السـنوات وهو مرثيته الشهيرة « حمارى(٥٦)وأنا » .

وكانت أعمال طاغور (جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩١٣) قد بدأت تعرف فى أوربا وأمريكا الشمالية عام ١٩١٣ عندما انتشرت ترجماتها الانجليزية التى قام بها طاغور بنفسه فى معظم الأحيان . وقد ظهرت بعض قصائده بالإنجليزية قبل هذا التاريخ ، وذلك مثل قصائد الجيتنجالى Gitanjali التى نشرت فى العدد الثالث من مجلة « الشعر » Poetry الأمريكية عدد ديسمبر ١٩١٢ ، تحت إشراف إزرا باوند ، وكانت هذه المجلة مخصصة للأقلية المختارة من المثقفين . وفى عام ١٩١٣ أصدرت دار نشر ماكميلان Macmillan فى نيويورك ترجمة انجليزية ا « جيتنجالى » مع مقدمة للشاعر و. ب.

(٥٦) من أجل تفصيلات أكثر عن بداية الصلة بين خوان رامون وأعمال طاغور اقرأ الفصل الثامن عشر من كتاب ج. ب. دى نيميس « حياة وأعمال خوان رامون خمينيث » ص ٥٣٩ — ٥٦٨ .

كيقس تعد الآن من التراث الكلاسيكى . وعندما حصل طاغور على جائزة نوبل عام ١٩١٣ اتسعت دائرة توزيع الجيتنجالى ، ثم قامت دار النشر المذكورة بعد ذلك مباشرة بإصدار "The Gardener", "The Creseent Moon" ، وبدأ النقاد يتناولون هذه الأعمال فى المجلات الأمريكية ابتداء من يناير عام ١٩١٤ (٥٧) .

وبالنسبة لدخول هذه الأعمال فى إسبانيا ، فلا نعتقد أنها عرفت بها قبل التاريخ المذكور أى عام ١٩١٣ . وكان بيريث دى أيالا قد كتب شيئاً عن طاغور فى مجلة « المنصة » La Tribuna الصادرة فى ٢٥ أكتوبر عام ١٩١٣ مشيراً إلى مقال ظهر عنه فى جريدة The Hibbert . ويبدو أن بعض المقيمين فى مقر إقامة الطلاب كان لديه نسخة من الجيتنجالى ، كما كان هناك نسخة أخرى من The Grescent Moon فى المعهد الدولى للآنسات(٨٥) .

وعلى أية حال فإن خوان رامون عرف أعمال طاغور عن طريق صديقته زنوبيا ، ذلك أن الترجمات التى قامت بها لبعض أعماله أثارت انتباه الشاعر الذى لم يكن يعول كثيراً على الترجمات الشعرية . ثم إن زنوبيا نفسها بدأت تهتم بأعمال طاغور بعد أن وجدت تشابهاً بين « حمارى وأنا » لصديقها خوان رامون وبين The Crescent Moon لطاغور . وإذا علمنا أن خوان رامون نشر « حمارى وأنا » لأول مرة عام ١٩١٤ (لا يعرف بالتحديد متى بدأ فى كتابته ، ولكن يعتقد أنه كتبه خلال عام ١٩١٣ ، كما تشير إلى ذلك المقدمة الموجزة الموجودة به) لا نستطيع أن نؤكد هل عرف خوان رامون أعمال طاغور قبل كتابة « حمارى وأنا » أم بعدها .

ومما سبق نرى أن خوان رامون ، فى أغلب الاحتمالات ، قد عرف أعمال طاغور فى نهايات عام ١٩١٣ ، أى بعد حصول طاغور على جائزة نوبل فى الآداب ، وفى الوقت الذى بدأت فيه زنوبيا تهتم بأعمال الشاعر الهندى بعد أن حصلت على بعض أعمال منشورة باللغة الإنجليزية .

---

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٤١٠ . (٥٨) المصدر السابق ص ٤٢٠ .

وترى الناقدة جارثيلا بالاو دى نيميس أن الطابع المتميز والشخصى لكتاب « حارى وأنا » يجعلنا نستبعد أى تأثيرات أجنبية . ومع ذلك فإن هذا الكتاب يشتمل على وجوه شبه تجمع بينه وبين كتاب طاغور المذكور The Cnescent Moon . وإذا كان ثمة شاعران من عالمين متباعدين ، لم يحدث أن تعارفا أو قرأ كل منهما الآخر ، ومع ذلك يقدم كل منهما عملا ، ويتشابه كلا العملين ، فإن هذا يعنى أن كلا من الشاعرين موهوب بحساسية شبيهة بما عند الآخر . ويتضح ذلك إذا قارنا بين أعمال خمينيث وأعمال طاغور وبخاصة ما يتصل منها بجانب السيرة الذاتية » (٥٩) .

وفيما بعد كتب خوان رامون نفسه نافياً أى تأثير عليه من جانب طاغور فى تلك الفترة التى كتب فيها « حارى وأنا » ، ومؤكداً أنه لم يعرف الشاعر البنغالى إلا عام ١٩١٤ . يقول : « فيما يتعلق بوجه الشبه بينى وبين رابندرانات طاغور ، ألا يكون ذلك فى الكلمات ، واللف ، والنبرات التى أضفيتها أنا نفسى على أعماله وأنا أترجمه مع زوجتى ؟ ، ثم ألا يمكن أن يأتى هذا التشابه من تشابه الأندلس والبنغال ؟ وذلك لأنى لم أعرف طاغور إلا فى عام ١٩١٤ ، وفى تلك الفترة كنت قد كتبت نصف أعمالى تقريباً ، وبالأخص تلك الكتب العاطفية مثل « أغانى حزينة » و « رعويات » و « حارى وأنا » ، وهى الكتب التى يوجد فيها بالفعل بعض التشابه . ثم ألا يمكن أن يأتى التشابه معه من أنى اخترعت فى ترجمتنا طاغور الأندلسى ، وهو طاغور يشبهنى أنا ؟ لقد قال لنا صديق أمريكى يعرف طاغور « إن ترجمتكم فيها طاغورية أكثر من طاغور نفسه »(٦٠) .

وهكذا نجد أن التشابه بين أعمال خوان رامون الأولى وأعمال الشاعر الهندى طاغور جاءت بمحض المصادفة المتولدة عن التقارب بين مزاج كل من الشاعرين ، والوضع الروحى المتشابه بين بيئة كل منهما أى الأندلس والبنجاب . ومعروف أن منطقة الأندلس فى شبه الجزيرة الايبيرية مازالت

(٥٩) ج . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، ص ٥٥٣ .
(٦٠) وثيقة غير مطبوعة فى أرشيف خوان رامون خمينيث بإسبانيا .

تحمل بعض روح الشرق وآثاره ، وخاصة ما يتعلق منها بالجوانب الروحية والسحرية والأسطورية . وفضلا عن ذلك فإن أحد النقاد — هو سيفريئو سانتوس اسكوديرو فى كتابه « الرموز والإله فى شعر خوان رامون خمينيث الأخير » ، قد درس فى مؤلف كامل من حوالى ستمائة صفحة التأثيرات الشرقية ، وبخاصة الهندية ، على ديوان « الله المريد والمراد » ، كما فصلنا من قبل .

والحق أن ثمة وجوه شبه كثيرة بين الشاعر الأندلسى والشاعر الهندى وإن كنا سنقتصر منها هنا على جانب واحد ، نعتقد أنه أثر بشكل كبير على خوان رامون فى صــياغة فكرة « الله المريد والمراد » كما عرضناها فى الصفحات السابقة — ذلك الجانب هو مفهوم الدين عند طاغور : وكان دين طاغور — حسبما ذكر هو نفسه — دين شاعر . فهو عقيدة ليست مستقاة من أى كتاب أو أى رسول ، وإنما هى أمر استلهمه من ذات نفسه ، ومن قلبه ، ومن وعيه . وتتجسد هذه العقيدة فى فكرة « الإنسان الخالد » وهو الله نفسه . وهــذا « الإنسان الخالد » إنما هو فكرة مجردة للإنسانية ، متمثلة فى كل فرد منا ، وبالرغم من أن كل واحد من أفراد الإنسانية فرد فان ، إلا أن فكرة الإنسانية فى ذاتها خالدة . فالأفراد يعيشون ويموتون بينما الإنسانية ليس لها بداية أو نهاية . والأفراد يختلفون ، ويتواجهون ويقتتلون بينما « الإنسان الخالد » واحد غير مختلف . والأفراد لها شهواتها وعواطفها بينما « الإنسان الخالد » مستقر ، هادىء ، عالم ، حكيم . ولكن كل الأفراد وما بينهم من خلافات مدعوون للقاء أبيهم الأكبر ذات يوم ، وهو واحد غير منقسم ، وغير مختلف (٦١) . يقول طاغور : « إن دينى هو دين شاعر ، وليس بدين عابد يتبع التقاليد ، ولا بدين راهب . وإنه دين شاعر ، جاءنى من خلال طرق سحرية هى التى أستلهم منها أيضاً أشعارى . وليس ثمة فرق بين حياتى الدينية وحياتى الشعرية ، والأغرب من ذلك هو أن كلتا الحياتين

---

(٦١) انظر مقال الدكتور زكى نجيب محمود « الفلسفة الدينية والتصوف عند طاغور » فى كتاب « طاغور فى ذكراه المئوية » من منشورات وزارة التربية والتعليم بمصر ، القاهرة ، ١٩٦١ .

المذكورتين تمتزجان فى ذاتى منذ الشباب دون أن أشعر بذلك على امتداد كل هذه السنوات من حياتى » (٦٢) .

وأعتقد أن تأثير هذه الفكرة على خوان رامون لايحتمل الشك . لقد كتب الشاعر الأندلسى ديوان « الله المريد والمراد » خلال عام ١٩٤٨ وما بعدها وقد ثبت أنه قرأ طاغور وترجمه منذ عام ١٩١٤ ، واعترف هو نفسه بوجود تشابه بين أعماله الأولى (وخاصة حمارى وأنا) وبين أعمال الشاعر الهندى . والآن نرى أن فكرته فى « الله المريد والمراد » قريبة جداً من فكرة طاغور ، فإله خوان رامون إله — وعى مطلق ، ودينه دين شاعر مولع بالجمال فى كل صوره وأشكاله ، ودين طاغور أيضاً دين شاعر . وليس معنى ذلك أن خوان رامون استقى فكرته من طاغور فقط ، فشاعر فى مثل درجته لايمكن أن يكون نسخة من هذا الشاعر أو ذاك ، ولكنه نسيج وحده . ولهذا فقد ذكرنا من قبل أن إله خوان رامون كان بمثابة مرحلة أخيرة من تطوره الفكرى والشعرى ، كما أثبتنا أنه قريب جداً من تجارب المتصوفة المسلمين وبالأخص الحسين بن منصور الحلاج ، ومحيى الدين بن عربى المرسى .

ومما يؤكد قرب إله خوان رامون من إله طاغور ، قول خوان رامون فى « الملاحظات » المنشورة فى آخر ديوان « حيوان من الأعماق » : « لقد كتبت هذه القصائد عند ماكنت أفكر ، وأنا فى هذه السنوات الأخيرة من حياتى فيما كنت قد فعلته فى هذا العالم لكى أجد إلهاً ممكناً عن طريق الشعر . وقد رأيت حينئذ أن الطريق نحو الإله يشبه أى طريق آخر إلهامى ، أى طريقى بصفتى كاتباً شعرياً ، وعلى هذا النحو فإن كل خطوة شعرية لى فى الشعر كانت خطوة نحو الإله ، ذلك لأنى كنت أبتدع عالماً لابد أن يسفر الإله فى نهايته عن ذاته . وقد أدركت أن نهاية موهبتى وحياتى كانت هى ذلك الوعى المشار إليه ، الباهر فى جماله ، أى أنه موصوف بعموميته ، وذلك لأنى

---

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٤٠ .

أرى أن كل شيء ما هو إلا جمال وشعر وتعبير عن الجمال . أو يمكن أن يكون كذلك » (٦٣) .

وبهذا نجد أن إله طاغور وهو « الإنسان الكامل » يدرك من خلال الشعر و « الإله المريد والمراد » عند خوان رامون يأتيه أيضاً من خلال إلهامه الشعرى . وفكرة « الإنسان الكامل » هذه عند طاغور مرتبطة بفكرة أخرى هى قدرة الإنسان على الوصول إلى الكمال الروحى . وهذا نفسه هو ما نجده فى فكرة « الإنسان — الإله » أو « الشاعر — الإله » بأشعار خوان رامون الأخيرة . ويرى طاغور أن الإنسان إذا كان قادراً على الوصول إلى الكمال الروحى أو إلى الجوهر الإلهى فإنه لا يمكن أن يجد عقبات فى طريقه (٦٤) . وعند خوان رامون لا توجد عقبات أيضاً ، لأن الأمر يتعلق بشاعر — إله أو إله — شاعر يقول :

إنك لست مخلصى ، ولست مثالى
ولا أبى ، ولا ابنى ، ولا أخى ؛
إنك مساو لى وواحد ، مختلف وكل شيء
وأنت إله الجميل المتحصل
وأنت وعيى لكل جميل

(كتب الأشعار ، ص ١٢٨٩)

وهكذا نجد أن إله خوان رامون فى ديوانى « حيوان من الأعماق » و « الله المريد والمراد » إله يختلف عن الإله المعروف فى المسيحية ومن ثم جاء غريباً فلم يفهمه الشعراء ولا النقاد ، وحاول بعضهم أن يلجأوا إلى تفسيرات له بمقارنته بما يشبهه فى التراث الإنسانى — وقد وجد البعض أنه قريب من آلهة

(٦٣) خوان رامون خمينيث ، الأعمال الكاملة ، ص ١٣٤٣ .

(٦٤) انظر مقال الدكتور شكرى عياد وعنوانه « طاغور شاعر الحب والسلام » فى كتاب « طاغور فى ذكراه المئوية » ص ٥٨ .

الهند ، ووجد البعض الآخر أن خوان رامون كان مسيحياً على طريقته ، وإن كان بعض من تناولوه على هذا النحو قد ركزوا على الطابع الذى يقربه من المذهب المعروف « بوحدة الوجود » وهو المذهب الذى اشتهر عن كثيرين من المتصوفة ومنهم محيى الدين بن عربى — وقد ركزنا نحن على ما فى إله خوان رامون من نزعة تصوفية تشبه ما هو موجود عند متصوفة الإسلام ، وبخاصة من بلغوا منهم قمة التجويد فى الشعر وقمة التصوف مثل الحلاج ومحيى الدين بن عربى . ولا يمنع هذا بالطبع تأثر خوان رامون بثقافات وفلسفات واتجاهات أخرى . وهذا إن دل فإنما يدل على عمق ثقافة الشاعر الأندلسى الكبير واطلاعه على كل ما فى التراث الإنسانى من قيم وأفكار .

* * *

الفصل الخامس

خوان رامون خمينيث والشعر العربي الأندلسي

أصول الرمزية الإسبانية فى رأى خوان رامون

كان خوان رامون ، مثل كبار الشعراء الأوربيين ، يتمتع بحس نقدى مرهف ، وبالأخص فى المرحلة الأخيرة من حياته ، التى أخذ يجوب خلالها بلاد أمريكا الشمالية والجنوبية يلقى المحاضرات ، والدروس الجامعية وبالأخص فى جامعتى بويرتوريكو وميامى . وقد طرح خوان رامون فى هذه المحاضرات موضوعات على جانب كبير من الأهمية ، مثل مفهومه عن حركة المودير نزم (الحركة الحديثة) الذى يختلف كثيرا عن طروحات النقاد فى هذا المجال (١) .

وفى الصفحات التالية سوف نعرض لموضوع آخر طرحه خوان رامون فى هذه المحاضرات ، ولم يأخذه النقاد مأخذ الجد ، ومن أشار إليه منهم تحدث عنه باقتضاب شديد . ولعل سبب هذا الاستقبال الفاتر أن النظريات العربية تقابل عادة ببرود شديد من جانب الغالبية العظمى من هؤلاء النقاد الغربيين (أو الإسبان فى مثل حالتنا) ، ولا يتحمس لها منهم إلا من كرس حياته وجهده لدراسة آثار العرب ووضع يديه على مالهم من فضل كبير فى تطور الثقافة الإنسانية ، وهذه الميزة لاتتوافر إلا عند عدد قليل جدا ممن يغامرون فى طريق المعرفة من أجل المعرفة ، وخاصة أن أوضاع العالم العربى والإسلامى المعاصرة لا تشجع الدارسين الأجانب على اقتحام الصعاب وتكريس الجهد . فنحن مهما كان لنا من ماض تليد ومجد عريق مازلنا ذلك الشعب المتخلف المنسوب إلى العالم الثالث الذى يلهث من أجل البقاء أو استمرار الحياة فقط .

---

(١) انظر فى الفصل الأول من هذا الكتاب « مفهوم المودير نزم عند خوان رامون » .

يرى خوان رامون أن جذور الرمزية الإسبانيـــة موجودة فى الشعر الصوفى الإسبانى ، وبالأخص شعر سان خوان دى لاكروث ، وفى الشعر العربى الأندلسى . وقد أوضح خوان رامون هذا الرأى فى خطاب أرسله إلى الشاعر الناقد لويس ثيرنودا(٢) قال فيه : « إذا كانت الرمزيةموجودة الآن فى أعمالى ، وكانت موجودة أيضا بالأمس فهذا شىء طبيعى ، ذلك لأنى أندلسى . أليس الشعر العربى — الأندلسى مساويا للرمزية الفرنسية ؟ ثم إن المتصوفة الإسبان كان لهم تأثير كبير على الرمزيين الفرنسيين فى مراحلهم المتعددة لايقل عن تأثير الشعراء الأمريكيين (ألن بو) والانجليز (برونينج) والألمان (هولدرلين) » .

وأكد خوان رامون أيضا فى محاضراته أن الرمزية الإسبانية لها سابقة أخرى فى إسبانيا تتمثل فى الشعر العربى — الأندلسى . ففى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين كانت النساء يقمن بالتدريس فى جامعات قرطبة وإشبيلية وغرناطة ، ثم حدث انهيار كبير وتصفية كبيرة « ثم جاء سان خوان دى لاكروث ، وبعده بقرنين جوستافو أدولفو بيكر ، ثم الرمزية الفرنسية ، ومن هؤلاء جميعا نبعت الرمزية الإسبانية (٣) » .

وقال خوان رامون أيضا فى محادثاته مع ريكاردو جيون ، « لقد قرأت سان خوان وأنا فى مرحلة الطفولة . إنه وبيكر رمزيان » ذلك أنهما حالتان تشبهان حالة بول فرلين . كما أن الشعراء العرب — الأندلسيين رمزيون أيضا ، كما يمكن أن نرى فى المختارات التى ترجمها جارثيا جوميث ، ففى هذه المختارات توجد أبيات لشاعر ، وهو بالتحديد من إقليم ويلبه (أحد أقاليم الأندلس) لاأذكر اسمه الآن ، هى رمزية بكل معنى الكلمة . وقد قرأت وأنا فتى ، فى بيتى بموجير ، بعض نماذج من الشعر العربى — الأندلسى فى الترجمات النثرية التى كانت منتشرة فى ذلك الحين»(٤)

---

(٢) انظر خ . ر . خمينيث ، « التيار اللانهائى » إلى لويس ثيرنودا ، ص ١٧٤ .

(٣) خ . ر . خمينيث ، الموديرنزم — مذكرات فصل دراسى ، ص ١٨٣ .

(٤) و . جيون ، محادثات مع خوان رامون خمينيث ، ص ١٠٢ — ١٠٣ .

وبذلك يكون خوان رامون قد طرح هذه الفكرة فى رسائله ، وفى محاضراته ، وفى محادثاته مع النقاد . والأغرب من ذلك أنه كان يلح عليها ويكررها كثيرا . يقول فى محادثاته المذكورة موجها الخطاب لريكاردو جيون : « لا أدرى هل ذكرت لك بالأمس أن الرمزية الفرنسية جاءت بتأثير من المتصوفة الإسبان ، إن التصوف الموجود عند الرمزيين مأخوذ عن متصوفينا وعن الشعر العربى — الأندلسى . فقد أثر المتصوفون الإسبان فى الرمزية ، مثلما أثر ألن بو وفاجنر وموسيقى فاجنر . وكان شعر سان خوان منتشراً فى فرنسا بفضل ترجمة الراهب سوليسم Solesmes ، وظل كذلك فى المخطوطات حتى قبل أن تظهر أول طبعة فى إسبانيا . وقد تحدث بول فاليرى بشىء عن ذلك وإن كان لايرد إلى ذاكرتى الآن(٥) » .

وفى محاضرته عن « الشعر المغلق والشعر المتفتح » يلح خوان رامون مرة أخرى على هذا الموضوع ، فيقول عند حديثه عن تعدد الاتجاهات فى الأدب والفن فى إسبانيا : « فى إسبانيا ، حيث كان اختلاف الشعوب الغازية أكبر منه فى أى بلد أوربى آخر ، وذلك لقربها من أفريقيا مما كان يسهل عملية الغزو ، ظلت الأقوال متباينة حول تحديد اتجاهات الأدب والفن : ذلك أن المقابلة موجودة دائماً بين العنصر القوطى والعنصر العربى ، وبين العنصر الإغريقى والعنصر الرومانى ، وهو تناقص متواصل باستمرار فى كل المظاهر المادية والروحية فى إسبانيا(٦) » . وبعد ذلك بأسطر قليلة ، عند تناوله لموضوع الأصالة الشعرية فى إسبانيا يقول : « ماالذى يدعونى لإبراز الجانب الإيطالى ، ولدى مالدى من كنز لم يكد يمسسه أحد بعد ، هو شعر العرب الأندلسيين فى قرطبة ، وإشبيلية وغرناطة ، المرتبط فى قروننا الوسطى بما يلى ذلك(٧) من قرون . وبتحريكى لهذا

---

(٥) المصدر المذكور ، ص ٧٤ — ٧٥ .

(٦) خ . ر . خمينيث ، العمل الممتع ، ص ٩٣ — ٩٤ .

(٧) كان للشعر العربى — الأندلسى تأثير حاسم فى تطور الشعر الأوربى فى العصر الوسيط . انظر كتاب العلامة مينينديث بيدال « الشعر العربى والشعر الأوربى » سلسلة أوسترال .

الكنز استطعت أن أحقق الرمزية فى أشعارى ، لأن أفضل ما فى الرمزية يعود إلى الجانب الإسبانى بفضل العرب والمتصوفة ، ويمكن لأى دارس التحقق من ذلك . فإذا كانت الرمزية ألمانية من جانبها الموسيقى، أو انجليزية من جانبها الغنائى كما يقال فهى إسبانية من ناحية سان خوان دى لا كروث، الإسبانى(٨) » . ثم يعود بعد ذلك لنفس الموضوع فى المحاضرة نفسها فيقول : « وهكذا فإن رمزية جيلى لا يمكن القول عنها بأنها كانت غريبة علينا مثلما كان العنصر الإيطالى غريباً على بوسكان Bosean وجارثيلاسو(٩) Garcilaso ، لأنه بالرغم من أن إسبانيا ظلت لفترة إقليما تابعاً لروما ، فإن أكثر الأشياء تعبيراً عندنا فى الشعر والموسيقى والفن الإسبانى بعامة ، تعود فى رأيى ، للعنصر القوطى والعنصر الشرقى ؛ فضلا عن أن إسبانيا فرضت على روما طابعها الخاص ، وما يمكن أن يبدو لنا رومانيا كان يمكن أن يبدو للرومان إسبانياً . والشعر الإسبانى الحديث أكثر قرباً من شعراء الخلافة فى قرطبة ، مثلا ، عنه من أى شعر سابق ، بل إنه أقرب لهؤلاء (أى لشعراء الخلافة) منه لشعر أفضل شعراء العصر الوسيط(١٠) المتأخر » .

هذه هى فكرة خوان رامون خمينيث حول أصول الرمزية فى الشعر الإسبانى المعاصر ، إنها تعود إلى الشعر الإسبانى الصوفى فى عصر النهضة وإلى الشعر العربى — الأندلسى . وإذا وضعنا فى اعتبارنا أن الشعر العربى — الأندلسى أسبق بكثير من الناحية التاريخية ، لأنه يمتد إلى ماقبل القرن التاسع الميلادى ، بينما الشعر الصوفى الإسبانى يرجع إلى القرن السادس عشر الميلادى ، إذا وضعنا ذلك فى الاعتبار ، وأضفنا إليه ما عرف واشتهر من تأثير الشعر العربى — الأندلسى فى الشعر الأوربى ، أدركنا

---

(٨) خ . ر . خمينيث ، العمل الممتع ، ص ٩٩ .

(٩) شاعران من القرن السادس عشر الميلادى تأثرا بالشعر الإيطالى وبالأخص الشاعر المشهور بترارك ، وأحدثا ثورة كبيرة فى الشعر الإسبانى فى عصر النهضة .

(١٠) العمل الممتع ص ١٠٢ .

أن شعر العرب الأندلسيين هو الذى يمثل أصل الحركة الرمزية الإسبانية المعاصرة فى رأى هذا الشاعر الأندلسى الكبير . وما نريد أن نركز عليه فى هذا الفصل هو : هل قرأ خوان رامون الشعر العربى الأندلسى ، ومنذ متى بدأ ذلك ؟ ، ثم ندرس إمكانية وجود اتجاه رمزى فى هذا الشعر ، وما الذى يجمع بينه وبين هذا الاتجاه نفسة فى شعر إسان خوان دى لاكروث ، وأخيراً تقارن بين شعرخوان رامون وشعر عرب الأندلس .

ولعل هذه المحاولة تنطوى على بعض المخاطرة ، ولكننا نقبلها من أجل فتح الطريق أمام موضوع يستوجب منا مزيداً من الاهتمام والعناية ، لأنه يتعلق بالأصول التى لايمكن أن يستغنى عنها من يحاولون النهوض متجهين نحو المستقبل .

خوان رامون والشعر العربى — الأندلسى :

لاشك فى أن خوان رامون قد اطلع على الشعر الأندلسى منذ صباه . وقد اعترف هو نفسه بذلك فى محادثاته مع ريكاردو جيون . يقول : « لقد قرأت ، فى صباى ، بمنزلى فى موجير ، بعض نماذج من الشعر العربى — الأندلسى فى الترجمات النثرية التى كانت منتشرة(١١) فى ذلك الوقت » وكما ذكرنا من قبل فى الفصل الرابع من هذا الكتاب فإن الدراسات العربية شهدت فترة ازدهار كبيرة فى نهايات القرن التاسع وأوائل القرن الحالى ، وهى نفس الفترة التى شهدت ازدهار الثقافة الإسبانية فى جميع المجالات — فقد أنشىء معهد التعليم الحر فى أواخر القرن التاسع عشر ، وكان هذا المعهد بمثابة مدرسة حرة تخرج فيها كل أدباء إسبانيا ومثقفيها فى تلك الفترة ، وامتد تأثيره إلى ما بعد ذلك بكثير . وهذه الفترة هى التى شهدت أيضاً ظهور أعظم أجيال (١٢) الثقافة الإسبانية على الإطلاق :

---

(١١) محادثات مع خوان رامون ، ص ١٠٣ .

(١٢) تميزت الثقافة الإسبانية المعاصرة بظهور مجموعة من الأجيال المتلاحقة كان لها أثر كبير متواصل فى دفع حركة التطور الفكرى والثقافى .

جيل ٩٨ (نسبة إلى عام ١٨٩٨) الذى يضم الفيلسوف ميجيل دىأونامونو (١٨٦٤ — ١٩٣٦) ، والشاعر أنطونيو ما تشادو (١٨٧٥ — ١٩٣٩) ، والقاص بيوباروخا (١٨٧٢ — ١٩٥٦) والناثر خوسيه مارتينيث رويث المعروف باسم آثورين (١٨٧٣ — ١٩٦٧) ، والناقد العلامة رامون مينينديث بيدال (١٨٦٩ — ١٩٦٨) . ثم جاء بعد ذلك جيل ١٩١٤ ، ومن أبرز أعلامه الفيلسوف الناثر خوسيه أورتيجا إى جاسيت (١٨٨٣ — ١٩٥٥) ، والفيلسوف إيوخينيو دورس (١٨٨٢ — ١٩٥٤) ، وسلفادور دى ما دارياجا (١٨٨٦ — ١٩٧٨) ، وجريجوريو مارانيون (١٨٨٧ — ١٩٦٠) ، وخوان رامون خمينيث (١٨٨١ — ١٩٥٨) . ثم جاء من بعدهم جيل ١٩٢٧ الذى يعد أعظم أجيال الشعر الإسبانى على الإطلاق .
كما شهدت تلك الفترة أيضاً ازدهاراً كبيراً فى مجال الأبحاث المتعلقة بالتاريخ الثقافى والشعرى والأدبى مثل أعمال العلامة مينينديث بيدال الذى استطاع أن ينتشل تاريخ الثقافة الإسبانية من الهوة التى كان مستقراً فيها ، فدرس الأصول والجذور ، وحقق الأعمال الخالدة ونشرها ، وأصل علم الدراسات اللغوية المعاصرة فى إسبانيا . وبالطبع فإن الدراسات العربية شغلت جانباً كبيراً من اهتمامه . ويكفى أن نذكر عناوين بعض كتبه للتدليل على ذلك : « اللغة الإسبانية فى عصورها الأولى » ، « لغة كريستوبل كولون » ، « الإسبان فى التاريخ » ، « الإسبان فى الأدب » ، « إسبانيا حلقة وصل بين المسيحية والإسلام » ، « علم النحو التاريخى» ، « الشعر العربى والشعر الأوربى» .. الخ . كما ازدهرت الدراسات العربية على يد خوليان ريبيرا تاراجو (١٨٥٨ — ١٩٣٤) ، وميجيل آسين بلاثيوس (١٨٧١ — ١٩٤٤) وإميليو جارثيا جوميث الذى ولد عام ١٩٠٥ ومازال حياً ، فضلا عن عدد آخر من هؤلاء المستعربين الذين قضوا حياتهم فى البحث والتنقيب عن آثار الثقافة العربية الأندلسية ، وأخذوا فى ترجمة بعض روائعها للإسبانية . وقد تحدثنا فى الفصل السابق عن أعمال وترجمات آسين بلاثيوس فى مجال الدراسات الصوفية .

وفيما يتعلق بالشعر انتشرت بعض الترجمات النثرية للشعر العربى الأندلسى

منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل الحالى ، كما أشار إلى ذلك خوان رامون نفسه ، ولكن ترجمة الشعر لم تزدهر ازدهاراً حقيقياً إلا على يد إميليو جارثيا جوميث ، الذى نشر عام ١٩٣٠ فى مدريد ترجمته المشهورة « قصائد عربية — أندلسية » ، ومنذ ذلك الحين وهى تطبع من جديد كلما نفدت طبعتها السابقة ، ليس فى إسبانيا فقط وإنما بعض دول أمريكا اللاتينية أيضاً . ومنها نشرت أيضاً مختارات بالإنجليزية والإيطالية والبرتغالية والفرنسية : فى عام ١٩٤٩ نشر هارولد مورلان Harotd Morland مختارات منها باللغة الإنجليزية فى لندن ، كما ظهرت هذه القصائد كاملة فى نابلس ، ترجمة فرانشيسكو بيكولو ، كما نشرت ترجمة فرنسية كاملة لها من عمل بول ديسبيلو فضلا عن مختارات بالبرتغالية ترجمها أنطونيو دى ماتوس سوبرال ثيد (١٣)

وقد أشار خوان رامون ذات مرة إلى هذه القصائد فقال : « إن الشعراء العرب الأندلسيين رمزيون أيضاً ، كما يمكن أن نلاحظ فى المختارات التى ترجمها جارثيا جوميث» (١٤) . وبهذا نجد فى كتابات خوان رامون إشارتين إلى ماقرأه من الشعر العربى — الأندلسى : الإشارة الأولى هى تلك القصائد المترجمة نثرياً والتى عثر عليها فى صباه وقرأها ، والثانية هى تلك التى ترجمها شعرا إميليو جارثيا جوميث . وعلى أية حال فإن الساحة كانت مليئة فى عصر خوان رامون ، منذ صباه حتى وفاته ، بالدراسات العربية — الأندلسية ، كما أوضحنا فيما سبق ، وخاصة أن كبار المستعربين كانوا من الجيل السابق على جيله مثل خوليان ريبيرا وميجيل آسين بلاثيوس ، أو من الجيل التالى له مثل إميليوجارثيا جوميث . إذن فكل من كان لديه أدنى اهتمام بهذه الدراسات كان يمكنه العثور عليها بسهولة ، لأنها كانت منتشرة

---

(١٣) انظر إميليو جارثيا جوميث ، « الشعر العربى — الأندلسى — موجز تاريخى » ، وهى محاضرة ألقيت فى معهد فاروق الأول (الآن المعهد المصرى للدراسات الإسلامية) بمدريد ، ونشرت عام ١٩٥٢ ، ص ١٨ فى الهامش .

(١٤) ريكاردوجيون ، المصدر المذكور ، ص ١٠٣ .

ومعروفة وأصحابها مشهورون ولهم باع طويل فى إحياء الثقافة الإسبانية المعاصرة .

وتجدر الإشارة فى هذا الصدد إلى أن الدراسات العربية مازالت تواصل ازدهارها حالياً فى إسبانيا ، فكل الجامعات الإسبانية تقريباً بها أقسام للغة العربية أو للغة العربية والإسلامية أو الفلسفة الإسلامية أو تاريخ الإسلام . ويتخرج من هذه الأقسام باحثون يواصلون دراساتهم العليا ، أو يتخصصون فى نشر عيون الثقافة الأندلسية أو العربية المعاصرة . ثم إن هناك معهداً متخصصاً فى شئون الثقافة العربية هو « المعهد الإسبانى — العربى للثقافة » التابع لوزارة الخارجية الإسبانية . ولذلك فإن المطابع تخزج باستمرار دراسات عربية وأندلسية . ومما ظهر فى السنوات الأخيرة : « ديوان ابن خاتمة الألمرى — الشعر العربى — الأندلسى فى القرن الرابع عشر » ترجمة وتقديم سوليداد خيبرت فينيش ، من منشورات قسم اللغة العربية والإسلامية بجامعة برشلونة عام ١٩٧٥ ؛ ونشرت ماريا خيسوس ريبيرا ماتا من جامعة غرناطة ، عام ١٩٨٢ عن المعهد الإسبانى — العربى للثقافة الكتابين التاليين : « ابن الحجاج — شاعر الحمراء » و « المعتمد بن عباد — أشعار » ؛ كما نشرت جريدوس (أكبر دار نشر فى إسبانيا) عام ١٩٧١ كتاباً من تأليف فرانشيسكو ماركوس مارين عنوانه « الشعر القصصى العربى والشعر الحماس الإسبانى — عناصر عربية فى أصول الشعر الحماس الإسبانى » . وهذه فقط أمثلة مما نشر فى السنوات الأخيرة . وهناك بعض المستعربين من أمثال الدكتور بدرو مارتينيث مونتابيث يهتمون بنشر ترجمة لبعض القصائد العربيـــة الحديثة فور صدورها فى العالم العربى مثل قصيدة لبنان لمحمود درويش ، التى كتبها الشاعر الفلسطينى إبان الغزو الإسرائيلى لبيروت ونشرت فى مجلة « البريد الأدبى » التى تصدر عن وزارة الثقافة الإسبانية فى بداية عام ١٩٨٣ ؛ ومثل قصيدة « إلى خليل حاوى » لعبد الوهاب البياتى التى تكاد تكون قد نشرت فى وقت واحد بالعربية والإسبانية . وكل هذا إن دل فإنما يدل على أن الدراسات العربية تعيش فترة ازدهار مستمرة فى إسبانيا منذ أواخر القرن الماضى وحتى الآن .

ولهذا لم يكن غريباً أن يطلع خوان رامون على قصائد من الشعر العربى الأندلسى ويرى فيها أصولا للرمزية الحديثة . ويبدو أن خوان رامون كان يشعر بالفخر تجاه ماضى بلاده « الأندلس »(١٥) . ويعتز بالأصول العربية ، وبحضارة العرب الزاهرة فى الأندلس ، وهو إحساس يشاركه فيه الكثيرون من أبناء الأندلس : إنهم يتحدثون باعتزاز شديد عن عصر الخلافة ، وكيف كانت قرطبة حاضرة العالم المتمدين فى ذلك الوقت وكعبة العلماء والنابهين ، وموئل التسامح والتعايش السلمى بين جميع أتباع الديانات السماوية . ويتحدثون باعتزاز شديد عن المسجد الجامع ، ومدينة الزهراء وقصر الحمراء والجير الدا . . الخ ، وخاصة أن منطقة الأندلس لم تشهد حتى الآن نهضة كالتى شهدتها فى عهد العرب — الأندلسيين ، بل إنها تعتبر حالياً أكثر المناطق تخلفاً فى إسبانيا ، بالنسبة طبعاً للمناطق الأخرى مثل قشتالة القديمة والجديدة ، وجاليسيا وقطالونيا ونافارا ، وبلنسية . ومن ثم فإن إعجاب الأندلسيين الحالى بماضى بلادهم له ما يبرره .

ومما يثير الدهشة بالنسبة لشخص خوان رامون . أنه كان يبدو وكأنه عربى : فقد كانت سحنته وملامح وجهه عربية أندلسية . وهذا شىء لاحظه بعض كبار أدباء العصر وتحدثوا عنه ، مثل الشاعر رفائيل ألبرتى (من جيل ١٩٢٧) الذى قال فى رسالة كتبها مخاطباً روح خوان رامون بعد موته : كان عمرى واحداً وعشرين عاماً عندما مددت لك يدى بالتحية لأول مرة على سطح بيتك بمدريد . كان يوماً مشهوداً ! وكنت قد قرأت من قبل بعض أشعارى التى ظهرت فى النشرة الأدبية « الحقيقة » التى كان يصدرها خوان جريرو ، قنصل الشعر الإسبانى كما أطلق عليه من بعد جارثيا لوركا ، فى مدينة مرسية . وياله من خليط غريب من الرهبة والخوف ذلك الذى أثاره عندى حضورك وأنت ترسل ذقنك السمراء العنيفة النابتة على وجه عربى

---

(١٥) الأندلس حالياً مقاطعة أو منطقة فى جنوب إسبانيا تضم ثمانى محافظات هى قرطبة وغرناطة وإشبيلية وجيان وقادش ومالقة وألمرية وويلبة . وقد ولد خوان رامون فى قرية موجير التابعة لإقليم ويلبة .

أندلسي ، وتنهض أمامي لحظة غروب النهار»(١٦) . ويقول رامون جايا في كلمة نقدية موجزة نشرت في أعقاب صدور ديوان « حيوان من الأعماق » في المجلة المكسيكية « البلاد المتحدثة بالإسبانية » (Las Erpanas) عدد ١٤ عام ١٩٥٠ ، ثم نشرت بعد ذلك عام ١٩٥٧ في العدد ٦٠ — ٦١ من مجلة «كاراكولا » Caracola التي كانت تصدر في مالقة ، يقول كاتبها مخاطباً إحدى صديقاته : « صديقتي العزيزة : يبدو أنك مندهشة من كتاب خوان رامون « حيوان من الأعماق » . فلم تكوني تنتظرين كتاباً شبه صوفي من شاعر شديد الحســية ، عربي جداً وحزين جداً » . وكانت هناك فكرة خاطئة شائعة جداً عن العرب هي أنهم حسيون ، ولم تتبخر هذه الفكرة إلا بعد أن نشر إميليو جارثيا جوميث ترجمة لكتاب « طوق الحمامة » لابن حزم ، فأدرك المثقفون وعامة الناس أن العرب لم يكونوا حسيين على نحو ما أشيع عنهم .

وقد شاعت النزعة العربية عند خوان رامون خمينيث لدرجة أن بعض النقاد والمتأدبين كانوا يلاحظونها في طريقته في الكتابة ، كما يدل على ذلك هذه الفقرة من كتاب خوان جيريروريث ؛ « خوان رامون خمينيث بصوته الحي » تقول : «كانت رغبتي أن أطلب منه أن يوقع لي « أوتوجراف» ، وكتب لي بحروفه العربية السريعة قصيدة « وسيلة » ، وقد أدخل عليها بعض التعديلات مما يجعلها تختلف عن النص الذي نشر بعد ذلك في ديوان قصائد (١٧) روحية » . وكتب عنه أستاذه روبن داريو عام ١٩٠٣ بعد صدور ديوان « أغاني حزينة » يقول : « يسمى خوان ، مثل راهب إيتا ، وخمينيث مثل الكاردينال ، ولديه شفافية روح رقيقة مثل الماس وحساسة بشكل فائق . إننا أمام شاعر غنائي من أسرة هين ، ومن أسرة فرلين ،

---

(١٦) اقرأ هذه الرسالة في كتاب « خوان رامون خمينيث — الكاتب والنقد » وهي مجموعة مقالات ظهرت في مدريد لعدد من الكتاب ، وصدرت عن دار نشر تاوروس بإشراف أورورا دي ألبورنوص ، ١٩٨٠ ، ص ٧٩ .

(١٧) « خوان رامون بصوته الحي » ، ص ٤٢ .

ولكنه يبقى إسبانياً ، وليس ذلك فقط وإنما أندلسياً ، من الأندلس الحزينة ». (١٨) .

وفضلا عن ذلك فإن خوان رامون كان يعتبر الشعر الغنائى شيئاً عالمياً مثل الحب ، ولهذا قال لخوان جيريرو رويث ذات مرة : « إننى أعتقد أن الشعر الغنائى عالمى ، ويجب أن يكون عالمياً . إنى أقارنه بالحب ، لأن كليهما مشاعر . . وعادة ما يؤخذ الشعر بمفهوم خاطىء ، وبخاصة الشعر الإسبانى ؛ إننا نتحدث عن تأثيرات فرنسية ونتغاضى عن باقى العالم ، وبذلك فإننا نترك إسبانيا وفرنسا كلا على حدة ثم نربط بينهما بعد ذلك . إن ما يحدث هو أن الشعر الغنائى الفرنسى الحديث من أفضل ما عرف فى الشعر الحالى ، ولكن هذا لايعنى أنه كل (١٩) شىء » . وشاعر أفقه كذلك لم يكن غريباً عليه أن يطلع على أفضل ما فى العالم كله من الشعر : لقد قرأ الفرنسيين ، وبالأخص الرمزيين وتأثر بهم ، كما رأينا فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، وكان يعجب بالشعراء الإنجليز والأمريكيين وأثروا فيه كثيراً ، وقرأ أيضاً الشاعر الهندى طاغور وترجم بعض أشعاره ، ولفتت انتباهه قصائد الشعر العربى الأندلسى المترجمة للإسبانية ، كما قرأ شعراء آخرين من الشرق الإسلامى مثل عمر الخيام « الذى وجده قريباً من عقائده العامة المرتبطة بالنظام الطبيعى » (٢٠) . بل إن خوان رامون يتحدث فى محاضرته عن « الشعر المغلق والشعر المنفتح» عن شاعر فارسى يدعى « ابن سعيد »(٢١) وإن كنت لم أصل إلى اكتشاف هوية هذا الشاعر ، وهل هو فارسى فعلا أم أنه عربى أندلسى (ولعله ابن سعيد المغربى) واختلط الأمر على خوان رامون .

وهذا الاتساع فى معرفة خوان رامون بالشعر الغنائى العالمى جعل بعض النقاد يحاولون البحث عن وجوه شبه بين شعره وبين شعراء وأفكار ومذاهب

---

(١٨) نقلا عن فرانشيسكو جارفياس ، مقدمة الأعمال الكاملة ، ص ٣١ .

(١٩) « خوان رامون بصوته الحى » ، ص ٣١ .

(٢٠) برناردو خيكوباتى ، شعر خوان رامون خمينيث ، ص ١٩٩ .

(٢١) انظر ، خوان رامون « العمل الممتع » ، ص ٩٣ .

من بلاد نائية وبعيدة تماماً عن دائرة اهتمام الشاعر ، وذلك كما نرى فى المقال الذى كتبه ناقد يابانى يدعى يونج تاومين yong-Tae Mio عنوانه « ثلاث مراحل للاتجاه الشرقى عند خوان رامون خمينيث» ، حيث يحاول توضيح تأثر الشاعر بمراحل ثلاث فى الفكر الشرقى(٢٢) .

وإذا كان بعض النقاد يبحثون عن صلات بين شعر خوان رامون وهذه الأفكار البعيدة ، فإننا نرى أن ما هو أجدى بالبحث والتقصى أن نبحث عن الروابط بين شعر هذا الشاعر الأندلسى وشعر أسلافه من العرب الأندلسيين ، الذين انتهى وجودهم فى هذه البلاد عام ١٤٩٢ م لكن آثارهم مازالت موجودة تدل عليهم . ومن العجيب أن كل شعراء الأندلس — وهم أبرز شعراء(٢٣) إسبانيا — متأثرون على نحو ما بثقافة العرب الأندلسيين وشعرهم وفنونهم . كما نرى عند ما نويل وأنطونيو ما تشادو ، وعند جارثيا لوركا ، وكما رأى خوان رامون نفسه عند جوستافو أدولفو بيكر (من إشبيلية) وهو أبو الشعر الحديث فى إسبانيا . يقول : « إن بيكر يعبر بصوته الجدران وأجواز الفضاء ، هذا الصوت العادى والأسطورى ، صاحب نغمة مثل قيثارة سان خوان دى لاكروث ليس من السهل أن تتكرر فى الشعر الإسبانى فيما بعد . إنه شعر خليط من الشعر الشعبى الأندلسى ومن شعر الشمال الأوربى ، شعر يجمع بين العنصر القوطى والعنصر العربى ، وهو شىء بارز عنده أكثر من أى شاعر(٢٤) إسبانى آخر » .

وإذا كان خوان رامون قد ذكر أن الشعر العربى — الأندلسى فيه رمزية وأنه يمثل أصل الرمزية الإسبانية إلى جانب الشعر الصوفى وبالأخص سان خوان دى لاكروث ، فإننا سوف نحاول فى الصفحات التالية أن نبحث هل الشعر العربى الأندلسى فيه رمزية فعلا أم أن هذا القول مجرد طرح

---

(٢٢) مجلة دفاتر إسبانية — أمريكية ، عدد أكتوبر — ديسمبر ١٩٨١ ، ص ٢٨٤ .

(٢٣) انظر مقالنا فى مجلة «البيان» الكويتية ، عدد ١٩٨ لعام ١٩٨٢ تحت عنوان « شعراء الأندلس — لماذا هم أبرز الشعراء الإسبان » .

(٢٤) خ . ر . خمينيث ، العمل الممتع ، ص ١١٠ .

لمسألة تخلو من الحجة والبرهان . وسوف نعتمد فى بحثنا لهذا الموضوع على المنهج الذى اتبعه الناقد الإسبانى المعاصر كارلوس بوسونيو فى بحثه عن أصول الرمزية فى شعر سان خوان دى لاكروث .

الرمزية فى الشعر العربى الأندلسى :

لم يتوقف النقاد العرب المحدثون كثيراً عند إمكانية أن يكون شعرنا العربى القديم مشتملا على بعض الظواهر التى انطلقت منها فى العصر الحديث أعظم حركة شعرية عالمية هى الحركة الرمزية . وإن كان بعضهم قد اهتموا بهذه القضية على نحو آخر ، مثل الدكتور درويش الجندى فى كتابه « الرمزية فى الأدب العربى » ، حيث خصص لها باباً كاملا يشتمل على ثلاثة فصول تتناول الرمزية فى الأدب العربى الجاهلى والإسلامى والعباسى والأندلسى ، ولكنه خرج بالنتيجة التالية عن الأدب الجاهلى : « ومعنى ذلك أن البيئة الجاهلية لم تكن صالحة للرمزية بالمفهوم الغربى ، تلك الرمزية التى تغوص فيما وراء الحس ، وتحاول أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه تحت ستار من الأوهام والأحلام ، وفى لفائف من الظلام (٢٥) والغموض » . لكن هذا الباحث يعود ليقرر أن فى الشعر الجاهلى رمزية أسلوبية قريبة من الأسلوب الرمزى الغربى ، ثم يمضى فى تفصيل مظاهر هذه القرابة . ويفعل الشىء نفسه تقريباً فيما يتعلق بالعصور الإسلامية الأخرى . حيث ينفى عن الشعر العربى عامة المفهوم الغربى للرمزية ، لكنه لا يستبعد وجود بعض الخصائص التى تجمع بينه وبين الرمزية الغربية الحديثة ، أو بتعبير آخر تقرب بين الاتجاهين مثل الإغراب فى التصوير عند شاعر كأبى تمام أو بشار بن برد ، واصطناع البديع ، والاهتمام بالتورية ، والغموض والإكثار من المجاز والاستعارة والكناية ، وغير ذلك من فنون البلاغة . والدكتور الجندى ليس بدعاً فى ذلك فالدراسات العربية الأخرى حول هذا الموضوع تنحو هذا النحو تقريباً .

---

(٢٥) د. درويش الجندى ، الرمزية فى الأدب العربى ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص ١٥٧ .

ونحن نرى أن هذه القضية يجب أن تطرح من وجهة نظر أخرى : فبدلا من أن نبحث هل يتفق ما فى الشعر العربى من رمزية مع المفهوم الحديث للرمزية الأوربية أم لا ، يجب أن تطرح المسالة على النحو التالى : « هل يمكن أن نجد فى شعرنا العربى القديم بعض الخصائص التى تمثل أصولا للحركة الرمزية أم لا ؟ » . وطرح المسألة على هذا النحو ينسجم مع اتجاه الغربيين أنفسهم فى طرحهم لمثل هذه المسائل . فهم عندما يبحثون عن أصول الحركة الرمزية عادة ما يعودون إلى كتابات من مهدوا لها ، مثل الشاعر الأمريكى إدجار ألن بو ، والفيلسوف سويدنبرج ، وهو لدرلين وسواهم . والمعروف أن كتابات ألن بو أوسويدنبرج أوهولدرلين لا تتفق بالطبع مع المفهوم المتعارف عليه فيما بعد للرمزية ، بعد ذيوع أشعار بودلير ورامبو وفرلين وفاليرى ، ولكنها كانت بمثابة تمهيد لهذه الحركة .

من هذا المنطلق بحث الناقد الإسبانى كارلوس بوسونيو عن أصول الحركة الرمزية فى أشعار سان خوان دى لاكروث . وقد طرح المسألة على النحو التالى : « سوف أحاول فى هذه الصفحات تقريب شعر سان خوان دى لاكروث من المدرسة الرمزية التى ازدهرت فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين . وأنا إذ أقوم بهذا التقريب لا أدعى ، بالطبع أن شاعرنا الكبير الذى عاش فى القرن السادس عشر رمزى بالمعنى الحالى المعروف للرمزية ، أو أنه يقع فى دائرة تتفق تماماً مع أصل نشأة هذه الحركة المعروفة بهذا الاسم . إن ما أنويه فى هذا الصدد أقل مفارقة من ذلك ، وإن كنت لاأدرى هل لهذا السبب نفسه يأخذ طابع المفاجأة أم لسبب آخر . إننى أريد أن أوضح أن سان خوان دى لاكروث ، بماله من صفات المتصوف وخصائصه (وهى أمور ذات جذور لاعقلانية فى العادة) قد توصل إلى بعض الاكتشافات الفنية ، التى استخدمت هى نفسها فيما بعد فى الشعر الاوربى ابتداء من عند بودلير فقط ، أو بتعبير أكثر تحديداً ابتداء من المدرسة التى أطلق عليها اسم « المدرسة الرمزية » أو ما سبقها ومهد لها من طلائع . ولكن يجب أن نضع فى اعتبارنا أن هذه الاكتشافات ليست كأى اكتشافات أخرى ،

وإنما تشكل — بلا أدنى شك — أهم المعطيات التى أثرت على ظهور الرمزية فى العصور (٢٦) اللاحقة » .

بهذه الطريقة يقوم كارلوس بوسونيو بطرح المسألة ، ثم يمضى فى تطبيق نظريته عن « الصورة التقليدية والصورة الرمزية » على أشعار سان خوان دى لاكروث ، حتى يصل إلى النتيجة ، وهى أن شعر هذا المتصوف الكبير يقوم على الصورة الرمزية التى عرفت فى العصر المتأخر عند الرمزيين.

ويقسم كارلوس بوسونيو الصورة الشعرية إلى نوعين :

١ — « صورة تقليدية » ، وهى التى ظلت تستخدم فى الشعر الأوربى منذ القدم حتى نهايات الحركة الرومانتيكية . وهذه الصورة تقوم على المشابهة الموضوعية (مادية أو معنوية أو قيمية) التى يدركها الذهن بشكل مباشر ، بين شىء واقعى يرمز له بـ A وشىء متخيل يرمز له بـ E . فعندما يقول أحد الشعراء : « شعر من الذهب » يدرك الذهن على الفور وجه الشبه بين الشعر والذهب ، وهو هنا مادى أى الاشتراك فى لون واحد هو « الصفرة » .

٢ — الصورة الثانية هى « الصورة الإيحائية » ، وهى خاصة بالشعر المعاصر ، ويمكن القول بأنها بدأت مع بودلير . وهذه الصورة تجعلنا ننفعل دون أن يصل عقلنا إلى إدراك أى وجه منطقى للمشابهة بين A و E لا بشكل مباشر أو غير مباشر . ويكفينا أن نحس بالشبه العاطفى بين الشيئين . إنها إذن صررة غير عقلية وهى أيضاً ذاتية . ويمثل كارلوس بوسونيو للصورة الإيحائية بالمثال التالى :

« العصفور مثل قوس قزح »

فى هذا المثال نجد « العصفور » (A) أو المشبه ، و « قوس قزح » أو المشبه به ، متباعدين فى الظاهر ، لكنهما يثيران لدى القارىء شعوراً

(٢٦) كارلوس بوسونيو ، « رموز فى شعر سان خوان دى لاكروث » من كتاب « الرمزية » ، سلسلة (الكاتب والنقد) ، ثاوروس ، مدريد ، ١٩٧٩ ، ص ٦٧ .

متماثلا : إنه الشعور بالبراءة الذى نستقبله فى شىء من الحنان . وبهذا فإن العصفور (A) وقوس قزح (E) يتشابهان عاطفياً فى معنى غير معقول ، أى على عكس ما يحدث فى الصورة التقليدية التى يتسم فيها وجه الشبه بالعقلانية والمنطقية . وهكذا فإن (A) و (E) يتشابهان فقط فى شىء واحد ، وهو أنهما قد أصبحا رمزين لمرموز واحد ، أى أن العصفور وقوس قزح على الرغم مما بينهما من تباعد فى العقل والمنطق قد أصبحا ينتظمان عاطفياً فى وجه شبه واحد هو البراءة . وهذا المعنى لاينطبق عليهما فى الواقع ، ولكن التعبير بهذا الشكل يعطينا انطباعاً عاطفياً بأنهما كذلك — ويصل إلينا وجه الشبه على النحو التالى : —

الجانب الواقعى : العصفور (= صغر فى الحجم ، خفة ، عدم قدرة للدفاع عن النفس = طفل صغير ، غير قادر على الدفاع عن نفسه = طفل برىء = براءة =) عاطفة البراءة فى وعى الشخص .

الجانب غير الواقعى : قوس قزح (= ألوان مغسولة ، نظيفة ، صافية = صفاء = طفل صاف = طفل برىء = براءة =) عاطفة البراءة فى وعى الشخص .

ويضرب كارلوس بوسونيو مثلا لهذه الصورة الإيحائية من شعر سان خوان دى لاكروث ، هو الأبيات التالية :

حبيبى هو الجبال
والوديان المنعزلة ، المليئة بالأشجار ،
والجزر الغريبة
والأنهار الرنانة
وصفير الرياح الحبيسة ،
والليل الساجى
عند انبلاج أشعة الفجر ،

والموسيقى الساكنة ،
والوحدة الرنانة ،
والعشاء الذى يسلى ويعشق

فهناك نجد الشاعر يشبه « الله » بأشياء غريبة فى سلسلة عظيمة من الصور الإيحائية ، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا تاريخ كتابة القصيدة (فى القرن السادس عشر الميلادى) . فالمحبوب (A) يشبه بـ « الجبال » (E_1) ، و « الوديان المنعزلة ، الكثيفة الأشجار » (E_2) ؛ و « الجزر الغريبة » (E_3) ؛ و « الأنهار الرنانة » (E_4) ؛ و « صفير الرياح الحبيسة » (E_5) . . الخ وهى تبلغ فى مجملها تسع استعارات .

وإذا أخذنا الاستعارة الأولى كمثال ، وهى « حبيبى هو الجبال » فإننا نقول : إن « الحبيب » (A) و « الجبال » (E) ليس بينهما أى وجه شبه حقيقى ، مادى أو معنوى أو قيمى . وإنما المحبوب يحدث فى داخلنا إحساساً بالعظمة والقوة ، وهو ما تحدثه فينا الجبال أيضاً . ومن هنا تأتى المشابهة اللاعقلانية بين الحبيب (A) والجبال (E) .

ويمثل هذا الشعر سبق سان خوان دى لاكروث الحركة الرمزية بثلاثة قرون ، أوكان بمثابة طليعة متقدمة جداً لها ، ولهذا فإن معظم نقاد اليوم يعتبرون هذا الشاعر الصوفى وكأنه أحد المعاصرين . وقد أكد هذا المعنى الناقد الكبير دامصو ألونصو (من جيل ١٩٢٧) وركز عليه أيضاً كارلوس بوسونيو ، الذى اعتبر سان خوان أكثر معاصرة من شيخ الشعراء المحدثين روبن داريو (توفى عام ١٩١٦) رائد الحركة الحديثة « الموديرنزم » ، أى أن التكنيك الذى استخدمه سان خوان فى القرن السادس عشر يتفوق فى مجال الحداثة على التكنيك الذى استخدمه روبن داريو فى نهايات القرن التاسع عشر . فلا غرو إذن أن يكون أحد طلائع الرمزيين .

وإذا طبقنا هذا المنهج نفسه على شعرنا العربى القديم بعامة ، والشعر

الأندلسى بخاصة فسوف نجد أنه ملىء بالصور الإيحائية ، التى تذهب فى الإغراب أحياناً إلى حد يكاد يكون أبعد مما ذهب إليه الرمزيون المحدثون أنفسهم ، مثل قول ذى الرمة . :

للجن بالليل فى حافاتها زجـــل كما تجاوب يوم الريح عيشوم
هنا وهنا ومن هنا لهـــن بهـــا ذات الشمائل والأيمـــان هينوم
دويـــة ودجى ليـــل كأنهـــما يـــم تراطن فى حافاته الروم

ونحن نظلم أنفسنا ، ونظلم الشعر العربى إذا قلنا عن مثل هذه الأبيات إنها لاتدخل فى نطاق الرمزية بالمفهوم الأوربى لأنها غير مستوحاة من الحس الباطنى ، وإنما جاءت من الإحساس الخارجى الذى يدق أحياناً فيبصر ما قد يفوت على النظر العادى(٢٧) . نظلم الشعر العربى لأنه من المستحيل أن نطلب من ذى الرمة أن تكون أدواته الفنية مثل أدوات شارل بودلير ، وبول فرلين ، ورامبو حتى نقرنه بهم . ونظلمه حين نطلب منه أن يتخطى عصره بأكثر من عشرة قرون ، ونظلمه أيضاً حين نصف شعره بأنه صادر عن إحساس خارجى ، لأن الشاعر ، أى شاعر ، إذا كان صادق الحس فإنما يستبطن الإلهام الداخلى المستكن فى أعماقه . كما أننا نظلم الشعر العربى ظلماً بيناً حين نصفه بالتخلف بالمقارنة بمذهب حديث هو أساساً قد أفاد من كل التراث الشعرى العالمى . ولكننا عندما نعالج مثل هذه المسائل يجب أن نتسلح بأدوات النقد الغربى نفسها ، ندرسها دراسة كافية واعية ، وندرك اتجاهاتها ومغزاها حتى لانقع فى الخطأ ، فننفى عن أنفسنا إبداعات وأمجاداً نحن أولى الناس بالبحث عنها وإخراجها فى صورة حديثة . وقد رأينا أن الناقد الكبير كارلوس بوسونيو ، وهو من أكبر النقاد الإسبان ، عندما أراد أن يعالج ما فى شعر سان خوان دى لاكروث من رمزية ، طرح المسألة على النحو المنطقى الذى يتفق مع الأصول الموضوعية والتاريخية والزمنية . إذ لا يمكن أن تطلب من سان خوان دى لاكروث أن يكون رمزياً بالمعنى

(٢٧) انظر د. درويش الجندى ، المصدر المذكور ، ص ٢٣٩ .

الذى عرفت به فيما بعد المدرسة الرمزية ، ولكن يكفيه أنه استخدم بعض أدوات الرمزيين الفنية سابقاً لهم فى ذلك بثلاثة قرون ، ويكفى أن أشعاره تقترب من بيئة الرمزيين وتمهد لها ، ويكفى أنه فى ذلك الزمن البعيد الذى كانت تسود فيه اتجاهات أخرى استطاع أن يكون نسيج وحده — وهو بكل هذه الخصائص استوجب صفة الخلود فى الشعر . ولذلك يقول بوسونيو : « إن أعظم مافى سان خوان دى لاكروث هو أن أشعاره تسبق عصره ، وتأتى على نفس النمط الذى ساد فى عصرنا الحاضر »(٢٨) . ويقول أيضاً : « إن شعر سان خوان دى لاكروث يدل ، من جهة الصور الموجودة به ، على تغيير جوهرى ذى طابع ثورى . وهـذا التغيير الذى أدخله سان خوان هو نفسه الذى حدث فى الشعر بعد ثلاثة قرون على يد رواد الحركة الرمزية التى نعدها معاصرة . إذن فقد استطاع سان خوان أن يبدع شعراً يتسم باللامعقولية وسط محيط من الشعر فى عصره يوصف بالعقلانية » (٢٩) .

ونحن نجد أمثلة كثيرة لهذه التشبيهات اللاعقلانية فى الشعر العربى . واقرأ مثلا قول بشار بن برد :

وكأن رجـع حديـثها ... قطع الرياض كسين زهرا
وكأن تحت لسـانهـا ... هاروت ينفث فيه سحرا
حوراء إن نظرت إليك ... سقتك بالعينـين خمـرا
وتخـال ما جمعت عليه ... ثيـابها ذهباً وعطـرا
وكأنهـا برد الشراب صـفا ووافـق منك فطـرا

فهل نجد هنا صورة تقليدية فى تشبيه رجع الحديث بقطع الرياض المكسوة بالزهر ؟ . وهل نجد هنا وجه شبه موضوعى عقلانى؟ إن الصورة الموجودة

---

(٢٨) كارلوس بوسونيو ، المقال المذكور ص ٩٣ .

(٢٩) المصدر السابق ص ٩٢ .

هنا هى تلك الصورة الإيحائية الرمزية التى تحدث عنها كارلوس بوسونيو، بل إنها تفوقها إيحاء وسحراً بطريقة تركيبها ، وبما فيها من تراسل حواس ، وبما يأتى بعدها من صور أخرى تجعل القارىء يعيش فى عالم ساحر من صنع الإلهام الخلاق . إن وجه الشبه بين رجع الحديث وقطع الرياض المزهرة لايدرك بسهولة ، وإنما يحسه الإنسان بعاطفته . إنها إذن صورة غير عقلية تفوق فى نسجها وإيحائها ما تحسه فى بيت سان خوان دى لاكروث المذكور « حبيبى هو الجبال » .

وأحياناً تقابلنا فى الشعر العربى تلك الصورة المركبة التى تميز بها الشعر الرمزى فى العصر الحديث ، وإن كانت الصورة العربية تميل أكثر للجانب الحسى . اقرأ معى هذه الأبيات للشاعر الأندلسى أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة ، وقد جاءت ضمن مختارات المستعرب إميليو جارثيا جوميث، وعنوانها « مشهد حب » تقول :

غـــزالية الألحاظ ريمية الطلى	مدامية الألمى حبابية الثغـــر
تــرنح فى موشية ذهبيـــــــة	كما اشتبكت زهر النجوم على البدر
وقد خلعت ليلا علينا يد الهـــوى	رداء عنـــاق مزقتـــه يد الفجر

وللشاعر نفسه أبيات أخرى وردت فى المختارات المذكورة تحت عنوان « النهر » تقول :

لله نهر سال فى بطحـــاء	أشهى وروداً من لمى الحسناء
متعطف مثل السوار كأنـــه	والزهر يكنفه مجـــر سمـــاء
قد رق حتى ظن قرصاً مفرغاً	من فضة فى بـــردة خضـــراء
وغدت تحف به الغصون كأنهـــا	هدب تحف بمقـــلة زرقـــاء
ولطالما عاطيت فيه مدامـــــة	صفراء تخضب أيـــدى النـــدماء
والريح تعبث بالغصون وقد جـــرى	ذهب الأصيل على لجين المـــاء

وتتضح هذه الصورة الإيحائية المركبة بشكل جيد فى بيتين لأبى بكر بن اللبانة ، الذى اشتهر برثائه لمملكة بنى عباد فى إشبيلية ، يقول فيهما :

بنفسى وأهلى جيرة ما استعنتهم على الدهر إلا وانثنيت معانـــا
أراشوا جناحى ثم بلوه بالنـــدى فلم أستطع من حيهم طيرانا (٣٠)

فهذه الصورة الجميلة (صورة الطائر الذى أريش جناحه ثم بلل بالندى فلم يستطع أن يفارق هذا الحى ، وكذلك الإنسان الذى غمره هؤلاء الجيران بفضلهم العميم فظل كأنه لايقدر على مفارقة هذا الحى الطيب أهله (تفوق الوصف فى قوتها وإيحاءاتها وطريقة صياغتها . ثم إن التعبيرات فيها متداخلة بشكل يدعو للانبهار فالشاعر يشبه نفسه على طريقة الاستعارة المكنية بطائر أراش هؤلاء الجيران جناحه بعد أن كان عارياً عن الريش ، ثم زادوا على ذلك أن بلوا هذا الجناح بالندى ، فهو هنا يشبه العطاء أيضاً بالندى ، ومن ثم فإنه لم يعد يستطيع مغادرة حيهم لكثرة ما أثقلوا جناحه من فضل ومن نعم . وإذا كان تشبيه سان خوان المذكور « حبيبى مثل الجبال » صورة إيحائية لا عقلانية فماذا نقول عن هذه الصورة الإيحائية المركبة لأبى بكر بن اللبانة ؟

وفى مختارات جارثيا جوميث أيضاً أبيات للخليفة عبد الرحمن المستظهر الأموى تحت عنوان « عتاب » تقول :

طال عمر الليل عندى مذ تولعت بصـــدى
يا غـــزالا نقض العهـــد ولـــم يوف بعهـــــــــدى
أنسيت العهـــد إذا بتنـــــــا على مفـــرش ورد
واجتمعنـــا فى وشـــاح وانتظمنـــا نظـــم عقد
وتعـــانقنـــا كغصنـــين وقدانــــا كقـــد
ونجوم الليـــــل تحكى ذهبـــــاً فى لازورد

(٣٠) وضع جارثيا جوميث هذا البيت الثانى فى مقدمة مختاراته المذكورة .

وكان الخليفة المستظهر معاصراً لابن شهيد . وعن هذه الأبيات يقول يقول المستعرب الفرنسي الكبير ليفي بروفنسال : « إن المستظهر كان يستحق (٣١) أن يكون شاعراً خالداً حتى ولو لم يكتب إلا هذه الأبيات» . ولو حللنا الصور الموجودة في هذه الأبيات على طريقة كارلوس بوسونيو نجد أنها صور إيحائية ، بل إنها تتفوق على صور سان خوان دي لاكروث بكونها مركبة . فنحن هنا أمام منظر متكامل يحكي قصة الصد ، وأيام الهناء ، وأيام الشقاء ، ويصف الحبيبة ، ويصف لقاءاتهما ، ثم لاينسى الطبيعة حولهما ، وكل هذا في ستة أبيات من بحر الرمل المجزوء .

وكل هذه الأبيات التي ذكرناها من الشعر العربي ، والعربي — الأندلسي تنحو نحو إضفاء طابع لا عقلاني على الأشياء من خلال الاستعارات والتشبيهات. وإلى هذه الخاصية يشير إميليوجارثيا جوميث في مقال له تحت عنوان : « عمل هام من الشعر العربي — الأندلسي » منشور بمجلة الأندلس . يقول جوميث : « لقد وضع الأستاذ ماسينيون ، في محاضرة شهيرة له ألقاها بسوريا عام ١٩٢١ ، أساس نظرية تقول بأن الاتجاه العام في الشعر العربي هو إضفاء طابع لا عقلاني على الأشياء وتحجيرها ، وعادة ما تتبع الاستعارة عملية تدرج هابطة : فالإنسان يقارن بالحيوان ؛ والحيوان بالزهرة ؛ والزهرة بالحجر(٣٢) الثمين . ولقد كنت أعلنت اقتناعي بهذه النظرية في مقدمة كتابي « قصائد عربية — أندلسية » (مدريد ، ١٩٣٠) . وحالياً (في عام ١٩٣٩) نجد الأستاذ بيريث(٣٣) ، وإن لم يرفض هذه النظرية رفضاً تاماً فإنه يرى أن اتجاه الشعر العربي الأندلسي عكس ذلك تماماً (ص١٩٦)

---

(٣١) شارل يلا ، ابن شهيد الأندلسي ، كلية الآداب ، الأردن ، ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .

(٣٢) من العجيب أن هذا الطابع اللاعقلاني الذي شجبه ماسينيون وجارثيا جوميث هو نفسه الذي نرى الآن أنه يؤهل الشعر العربي ليكون أصلا وطليعة متقدمة جداً للحركة الرمزية الحديثة .

(٣٣) هو المستعرب الفرنسي هنري بيريث صاحب كتاب

La poesie andalouse en arabe clasique ou XIe, siecle Ses asPects generauy et sa valeur decumentaire".

وبالفعل فإن ملايين الاستعارات يمكن أن نجد فيها كل واحد ما يلائم ذوقه » (٣٤) .

ومن هذه الصور الإيحائية أو اللاعقلانية ما نجده فى أبيات لأبى عامر بن شهيد الأندلسى ، تقول :

ولما تملأ من سكره	فنام ونامت عيون العسس
دنوت إليه على رقبة	دنو رفيق درى ما التمس
أدب إليه دبيب الكرى	وأسمو إليه سمو النفس
أقبل منه بياض الطلى	وأرشف منه سواد اللعس
فبت به ليلتى ناعما	إلى أن تبسم ثغر الغلس(٣٥)

وإذا أخذنا البيت الثالث كمثال وطبقنا عليه نظرية كارلوس بوسونيو فسوف نجد أن الشاعر استخدم هنا ما يسمى فى البلاغة العربية بالاستعارة المكنية وهى نوع من التشبيه أكثر إيغالا فى اللاعقلانية . فقد شبه الشاعر هنا الكرى بكائن يدب ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو الدبيب ، ثم إنه (أى الشاعر) عاد فشبه دبيبه نحو حبيبته بدبيب هذا الكرى ، وبذلك نجد فى هذه الشطرة الواحدة المكونة من أربع كلمات تشبيهين غير عقليين . ذلك أن الكرى « المشبه » (A) والمشبه به « الكائن الحى الذى يدب » (E) لايوجد بينهما أى وجه منطقى للمشابهة ، وإنما نحس بينهما بوجه شبه عاطفى أى ندركه بواسطة العاطفة ، وهذا على عكس ما نجد فى الصورة التقليدية التى يتسم فيها وجه الشبه بالعقلانية والمنطقية . وفى التشبيه الثانى نجد المشبه « دبيب الشاعر » (A) والمشبه به « دبيب الكرى» (E') متباعدين فى الذهن ولكنهما يتشابهان عاطفياً فى معنى غير معقول على نحو ما رأينا فى المثال الذى طبق عليه كارلوس بوسونيو نظريته وهو « العصفور

---

(٣٤) جارثيا جوميث ، « عمل هام عن الشعر العربى — الأندلسى » ، مجلة « الأندلس » المجلد الرابع ، الجزء الثانى ، ١٩٣٩ .

(٣٥) وردت هذه الأبيات فى « مختارات » جارثيا جوميث المذكورة .

مثل قوس قزح» . وإذا أضفنا إلى ذلك ما في الشطر العربى من تشبيهين لا عقليين متراكبين لأدركنا ما فى شعرنا العربى القديم من خصائص لاعقلانية تجعله أدخل فى باب الحداثة من كثير من الشعر المعاصر . وهذه سمة الشعر الخالد الذى لايبليه مر السنين والقرون .

وهذه الخاصية فى الشعر العربى كافية لمنحه صفة العالمية ، وإن كان الكثيرون من الأوربيين ومن العرب أنفسهم يحاولون تفريغه من أى مضامين عالمية أو إنسانية . ونحن نرى أن الحكم على الشعر العربى القديم لايكون بمعيار كلى أى بكل ما وصلنا من تراث ، وإنما يجب أن يأتى هذا الحكم بعد الغربلة والتصفية ، وبعد تمييز الطيب من الخبيث والجيد من الردئ . وإذا كنا لانستطيع أن نقول عن كل الشعراء المحدثين إنهم يمثلون الشعر وإنما نختار منهم عدداً محدوداً جداً هم الذين تتمثل فيهم روح العصر ، فإننا يجب أن نفعل نفس الشيء بالنسبة للتراث حتى لانتوه فى زحمة الرديء وننسى الجيد ، ونعتقد أن هذا هو ما تفعله الأمم الغربية بتراثها : تستخلص منه ما استقرت قيمته وعلا شأنه واتضحت للناس جودته .

وقد سبق أن ذكرنا رأى ليفى بروفنسال فى أبيات عبد الرحمن المستظهر الأموى وكيف قال عنه إنه كان يستحق أن يكون شاعراً خالدا حتى ولو لم يكتب إلا تلك الأبيات . والآن نذكر أبياتاً للمعتمد بن عباد ملك إشبيلية ورأى المستعرب إميليو جارثيا جوميث أنها تستحق صفة العالمية . تقول هذه الأبيات (وقد كتبت وهو أسير فى أغمات) :

بكيت إلى سرب القطا إذ مررن بى ... سوارح لاسجن يعوق ولاكبل

ولم تك ، والله المعيد ، حسادة ... ولكن حنينا : إن شكلى لها شكل

فأسرح لاشملى صديع ولا الحشا ... جميع ، ولا عيناى يبكيهما ثكل

هنيئاً لها أن لم يفرق جميعها ... ولا ذاق منها البعد عن أهلها أهل

وأن لم تبت مثلى تطير قلوبها ... إذا اهتز بابالسجن أوصلصلالقفل

وماذاك مما يعترينى وإنما ... وصفت الذى فى جبلة الخلقمن قبل

لنفسى إلى لقيا الحمام تشـــوف ، سواى يحب العيش فى ساقه كبل
ألا عصم الله القطا فى فراخهـــا فإن فراخى خانها الماء والظل

وعندما تحدث جارثيا جوميث عن هذا الشاعر الملك فى مقدمة « قصائد عربية — أندلسية » قال : « ولو أن هذا الطابع العالمى للشعر تمثل فى شخص واحد ، لكان علينا أن نختار المعتمد ملك إشبيلية (١٠٦٨ — ١٠٩١ م) . وكان أبوه المعتضد العنيف (١٠٤٨ — ١٠٦٩ م) شاعراً ، كما كان أبناؤه — وبالأخص الراضى الرقيق ملك روندا — شعراء أيضاً ؛ ولكنه بذ الجميع ، وبذ جميع معاصريه لأنه شخص الشعر فى ثلاثة معان : فقد كتب شعرا رائعاً ؛ وكانت حياته شعراً خالصاً ؛ وحمى كل شعراء إسبانيا ، بل حتى كل شعراء الغرب الإسلامى عند ما قام النورمانديون والقبائل البدوية بغزو صقلية (٣٦) والقيروان » . وفى موضع آخر من هذه المقدمة يقول جارثيا جوميث : « إن الشعر العربى الأندلسى ، بالرغم من جبال الأبيات المجازية ، فيه شعراء عظام كتبوا عن الألم . وجميعها تقريباً تجمعت حول شخصية المعتمد ، مثل القصائد التى قيلت فى « أغمات» ، وفيها حكى المعتمد نفسه عن مرارة السجن الجسدى والنفسى ، ولذلك كانت هذه القصائد من أجمل ما قيل فى الشعر العالمى . كما تبرز فى هذا المجال أيضاً قصائد ابن اللبانة التى رثى بها أطلال مملكة بنى عباد »(٣٧) . ثم يختار جوميث من بين هذه القصائد قصيدة « سيبكى عليه » للمعتمد ، وفيها يقول :

غريب بأرض المغـــربين أسير سيبكى عليـــه منبر وسريـــر
وتندبه البيض الصوارم والقنـــا وينهـــل دمع بينهن غـــزير
سيبكيه فى زاهيـــه والزاهر الندى وطلابه والعـــرف ثم نكـــير
إذا قيل فى أغمات قد مات جـــوده فما يرتجى للجود بعد نشـــور
مضى زمن والملك مستأنس به وأصبح منه اليـــوم وهو نفور

(٣٦) جارثيا جوميث ، مقدمة (قصائد » عربية أندلسية » ، ص ٣٣ .
(٣٧) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

برأى من الدهـــر المضلل فاسد ... متى صلحت للصالحين دهـــور
أذل بنى ماء السماء زمـــانهم ... وذل بنى مـــاء السماء كبير
فما ماؤهـــا إلا بـــكاء عليهم ... يفيض على الأكباد منـــه بحـــور
فياليت شعرى هل أبيتن ليلـــة ... أمامى وخلفى روضة وغـــدير
بمنبتة الزيتون ، موروثة العـــلى ... يغنى حمـــام أو ترن طيـــور
بزاهرها السامى الذرى جاده الحيا ... تشير الثريا نحـــونا وتشـــير
ويلحظنـــا الزاهى وسعد سعوده ... غيورين ، والصب المحب غيـــور
تـــراه عسيراً أو يسيراً منـــاله ... ألا كل مـــاشاء الإله يســـير
قضى الله فى حمص الحمام ويعثرت ... هنالك منا للنشور قبـــــور

هذه فقط بعض نماذج من الشعر العربى والشعر العربى — الأندلسى طبقنا على بعضها نظرية كارلوس بوسونيو فى الصورة التقليدية والصورة الإيحائية ، ووجدنا أنها أكثر إيحائية وأكثر لاعقلانية من الأمثلة التى طبقها بوسونيو من شعر سان خوان دى‌لاكروث ، ورأى فيه — بناء على ذلك — طليعة للشعر الرمزى المحدث . وهذه النظرية لكارلوس بوسونيو تعتبر من أحدث التنظيرات والتفسيرات التى قدمت عن « الحداثة » فى الشعر الغربى الذى بدأ مع بودلير وشعراء الرمزية الفرنسية . وإذا كان إميليو جارثيا جوميث (وهو من جيل سابق على جيل كارلوس بوسونيو) قد رأى — مع ماسينيون — أن هذا الطابع اللاعقلانى فى الشعر العربى قد أدى إلى تحجيره فإنه قد اكتشف فى هذا الشعر طابعاً إنسانياً عالمياً يتفق مع مذهبه فى تقييم الشعر ، إذ يعلى من شأن ذلك الشعر الذى يعبر عن آلام الإنسان وأشواقه وأحلامه ، أى الشعر الوجدانى . ومما يذكر فى هذا الصدد أن جارثيا جوميث ينسب لجيل فى إسبانيا كان يعجب بهذا الشعر الوجدانى . أما كارلوس بوسونيو فيبنى نظرياته على أسس أقرب إلى النزعة العلمية منها إلى النقد الذاتى التأثرى . ومن أهم مؤلفاته فى هذا الصدد « نظرية التعبير الشعرى» ، و « اللاعقلانية الشعرية » (الرمز) وغيرها من الكتب التى توالى صدورها فى السنوات الأخيرة .

وهذه القيم التعبيرية والإنسانية فى الشعر العربى — الأندلسى لم تكن غريبة على تلك البيئة التى ابتدعت الموشحات والأزجال فى القصيدة العربية منذ نهايات القرن التاسع الميلادى . وهذا النمط هو الذى قاده ونسج على منواله شعراء التروبادور فى منطقة بروفنسه PROVENZA فى أوائل القرن الثانى عشر الميلادى(٢٨) : مما جعل بعض الدارسين فى أوربا يقولون بنظرية ، أصبحت ذائعة ومشهورة وهى تأثير الموشحات والأزجال فى ظهور الشعر الغنائى الأوربى .

على أن الشعر العربى — الأندلسى لم يقف عند هذا التجديد فى مجال الموشحات والأزجال ، وإنما كان لبعض الشعراء أثر كبير فى طرح وتأصيل اتجاهات جديدة مختلفة عما كان سائداً فى المشرق آنذاك . لقد تحدث المستعرب جارثيا جوميث فى محاضرة له ألقيت بمعهد فاروق الأول للدراسات الإسلامية (الآن المعهد المصرى) عام ١٩٥٢ تحت عنوان « الشعر العربى — الأندلسى » تحدث عن الثورة الأدبية التى قام بها فى الأندلس اثنان من الأدباء لم يشتهرا بالشعر وهما ابن شهيد وابن حزم فى القرن الحادى عشر الميلادى . وكانت مدرسة ابن شهيد وابن حزم تتميز برفض كل ما هو تقليدى وكانت أفكارها قريبة من الأفكار الشائعة والمعهودة للجميع حالياً ، مثل الدعوة إلى البعد عن المحسنات والزخارف أو بتعبير آخر الإعلاء من قيمة الطبع والغض من قيمة الصنعة ، وقولهما إن الشاعر يولد ولا يصنع ، كما كانت هذه المدرسة متصلة بكل ما يستجد فى المشرق ، لكنها فى الوقت نفسه كانت تريد أن تتجاوزه وتعلو عليه وتضفى على أعمالها طابعاً قومياً .

وبالرغم من أن ابن شهيد أكثر شاعرية من ابن حزم أو على الأقل أكثر منه اشتهاراً بالشعر إلا أننا نجد عند الأخير مقطعات تبلغ قمة الجودة ، وتحمل

---

(٣٨) صدرت فى هذا الموضوع دراسات كثيرة من أبرزها مؤلفات المستعرب إميليو جارثيا جوميث وترجماته لأشعار ابن قزمان ، ودراسات الدكتور عبد العزيز الأهوانى، ومن قبلهما دراسات العلامة رامون مينيسنديث بيدال وبالأخص كتابه « الشعر العربى والشعر الأوربى » .

خصائص حديثة بكل معنى الكلمة . واقرأ هذه الأبيات من كتابه « طوق الحمامة » قدم لها بقوله : « وللشعراء فن من القنوع أرادوا فيه إظهار غرضهم وإبانة اقتدارهم على المعانى الغامضة ، والمرامى البعيدة ، وكل قال على قدر قوة طبعه ، إلا أنه تحكم باللسان ، وتشدق فى الكلام ، واستطال بالبيان ، وهو غير صحيح فى الأصل . فمنهم من قنع بأن السماء تظله هو ومحبوبه والأرض تقلهما . ومنهم من قنع باستوائهما فى إحالة الليل والنهار بهما ، وأشباه هذا ، وكل مبادر إلى احتواء الغاية فى الاستقصاء ، وإحراز قصب السبق فى التدقيق . ولى فى هذا المعنى قول لا يمكن لمتعصب أن يجد بعده متناولا ، ولا وراءه مكاناً مع تبيينى علة قرب المسافة البعيدة ، وهو :

وقالوا بعيد قلت حسبى بأنه   معى فى زمان لايطيق محيدا
تمر على الشمس مثل مرورها   به كل يوم يستنير جديـــدا
فمن ليس بينى فى المسير وبينه   سوى قطع يوم هل يكون بعيدا
وعلم إله الخلق يجمعنـــا معـــاً   كفى ذا التدانى ما أريد فريدا(٣٩)

فهذه الأبيات ، كما ترى ، تحمل فكرة حديثة تماماً هى فكرة « الذكرى الخالصة » ويجدر بنا فى هذا الصدد أن ننقل ماكتبه أخيراً إميليو جارثيا جوميث فى مقال له نشر بجريدة ABC (٢٠ أكتوبر عام ١٩٨٢) تحت عنوان « مرة أخرى ، الحب ؟ قال فيه : « فى عام ١٩٣٢ ترجمت لمجلة(٤٠) الغرب مقالا للمستعرب ما سينيون يحكى فيه كيف أن الشاعر المجنون (مجنون ليلى) وهو النموذج الأمثل للحب العربى ، كان يهمل أحياناً حبيبته ليلى ويمضى فى تذكرها ، وإذا حدثه أحد قال له أسكت لأنك تبعدنى عن حب ليلى » . ويعلق ما سينيون على ذلك بأن ما نجد هنا هو فكرة الذكرى

---

(٣٩) ابن حزم الأندلسى ، « طوق الحمامة فى الإلفة والآلاف » تحقيق د. الطاهر أحمد مكى ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٥ .

(٤٠) مجلة فكرية أدبية فلسفية كان يصدرها الفيلسوف خوسيه أورتيجا إى جاسيت ومازال تلاميذه وأتباعه يواصلون إصدارها حتى الآن فى مدريد .

الخالصة . ونحن نجد ذلك (المتحدث جارثيا جوميث) فى الشعر الشعبى الأسبانى أو الشعر الذى يحمل الأسلوب الشعبى مثل أبيات جارثيا لوركا (توفى عام ١٩٣٦) التى يقول فيها : « كم أنا بعيد عنك وأنا معك ويالك من قريب عندما تمضى » . ولا أدرى كيف نسيت هذه الأبيات وأنا أكتب مقدمة « ديوان تماريت » (لجارثيا لوركا) لا لأن ذلك فيه تذكار للشعر العربى فقط ، وإنما لما بينهما من شبه » .

ولو أننا قرأنا « طوق الحمامة » بإمعان لوجدنا فيه أبياتاً ومقطعات تتميز بطرافتها ، وخلوها من الزخارف والمحسنات ، واتفاقها مع الطبع السليم ، وتعبيرها عن أسمى المعانى والقيم الإنسانية ، ولهذا لم يكن غريباً أن يتبوأ « طوق الحمامة » فى الغرب مكانة تليق بقيمته العظمى فى التراث الإنسانى(٤١) العالمى — يقول ابن حزم : « ولقد ضمنى مجلس مع بعض من كنت أحب ، فلم أجل خاطرى فى فن من فنون الوصل ، إلا وجدته مقصراً عن مرادى ، وغير شاف وجدى ، ولا قاض أقل لبانة من لباناتى ، ووجدتنى كلما أزددت دنوا ازددت ولوعاً ، وقدحت زناد الشوق نار الوجد بين ضلوعى فقلت فى ذلك المجلس :

وددت بأن القلب شق بمـــدية ... وأدخلت فيه ثم أطبق فى صدرى

فأصبحت فيه لاتحلين غـــيره ... إلى مقتضى يوم القيـــامة والحشر

تعيشين فيه ما حييت فإن أمت ... سكنت شغاف القلب فى ظلم القبر(٤٢)

أما أبو عامر بن شهيد فنجد فى شعره هو الآخر خصائص حديثة أى يحمل بعض الأساليب والتعبيرات والمعانى التى عرفت مع بداية الحداثة

---

(٤١) ترجم جارثيا جوميث هذا الكتاب إلى اللغة الإسبانية ، وقدمه بدراسة عن ابن حزم وكتابه ، وكتب له مقدمة أخرى الفيلسوف خوسيه أورتيجا إى جاسيت . وقد ترجم الدكتور الطاهر أحمد مكى هاتين الدراستين ونشرهما مع غيرهما فى كتابه « دراسات عن ابن حزم وكتابه « طوق الحمامة » ، دار المعارف .

(٤٢) طوق الحمامة ، ص ٩٣ .

أى منذ بودلير فى نهايات القرن التاسع عشر . وقد استخلص المستشرق الفرنسى شارل بلا Charler Pellar فى محاضرات له ألقيت على طلبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب — جامعة الأردن عام ١٩٦٥ ، من قراءاته لنصوص لابن شهيد وردت فى « الذخيرة لابن بسام » ، استخلص أربع فكرات له تتميز بجدتها وحداثتها ، ولعلها كانت تعد فى زمانها ثورة على الأوضاع السائدة .

الفكرة الأولى : لا يترتب البيان على الصناعة والحفظ والتقليد بل على الطبع .

يقول ابن شهيد : «وإصابة البيان لا يقوم بها حفظ كثير الغريب واستيفاء مسائل النحو ، بل بالطبع مع وزنه مع هذين » .

الفكرة الثانية : ان الله هو الذى يعلم البيان دون الكتب والمعلمين ، أى أن البيان شىء موجود فى فطرة من وهبه الله القدرة عليه . ولذلك يضع على لسان أبى تمام قوله : إن كنت ولا بد قائلا ، فإذا دعتك نفسك إلى القول فلا تكد قريحتك ، فإذا أكملت فجمام ثلاثة لا أقل ونقح بعد ذلك » . ويقول فى موضع آخر : « ومما يلزم المدعى لصناعة الكلام إذا اعتمد وصف حالته أن يستوفى جميعها ويكون ما يطلبه من الإبداع والاختراع فيها غير خارج عنها وما هو بسبيلها ، فذلك أبهى لكلامه وأفخم للمتكلم به وأدل على أن الكلام له ومن تأليفه » .

الفكرة الثالثة : إن الجمال لا يحدد ولا يعرف لأنه يأتى من الطبع ويتركب من عناصر لطيفة لاتدرك ما هيتها . يقول فى ذلك : « فمن كانت لنفسه المسئولية على جسمه فقد تأتى منه فى حسن النظام صور رائعة فى الكلام . . . فإذا فتشت لحسنها أصلا لم تجده . والجمال تركيبها أساً لم تعرفه . وهذا من الغريب أن يتركب الحسن من غير حسن كقول امرئ القيس : ألا عم صباحاً . . . وقوله : تنورتها . . . وقول أبى نواس : طرحتم من الترحال . . . هذا من الكلام الغث واللفظ الرث الذى لو رآه حمار الكساح لأدركه ، ولكن له التعلق بالنفس والاستيلاء على القلب ما ترى» .

الفكرة الرابعة : ليس الشعر إلا بالبيان . يقول أيضاً فى ذلك : « ومن الواجب على الناقد أن يبحث عن الكلام ويفتش عن شرف المعانى وينظر مواقع البيان ويحترس من حلاوة خدع اللفظ ، ويدع تزويق التركيب ويراطل بين أنحاء البديع ويمثل أشخاص الصناعة ، فقد ترى الشعر فضى البشرة وهو رصاصى المكسر ، ذا ثوب معضد أو مهلهل وهو مشتمل على بهق أو برص ، مبنياً بلبن التماثيل وصفوان التهاويل وهو لا يجن صاحبه عن النسيم فضلا عن الحرجف ، ولا يقيه رقيـــق الندى فضلا عن شؤبوب الكنهور ، وقد ملحته ملاحة الأسماء ، واتقد فيه الهوى واضطرمت فى جانبه نيران الجوى ولمع فيه البرق واستن فيه الودق وسفحت عليه الدموع وبان فيه الخشوع ، وهو (كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء ، حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً) لايستحق صاحبه غير أن يكون تاعابة أو صاحب براعة » . وإنما يستحق اسم الصناعة بتقحم بحور البيان وتعمد كرائم المعانى والكلام وأن ينطق بالفصل ويركب أثباج الجد ويطاب النادرة والسائرة وينظم من الحكمة ما يبقى بعد موته ويذكر بعد فوته ويتصرف تصرف الملح ويتاون تلون أبى براقش »(٤٣) .

وهذه الأفكار فى حد ذاتها تدل على أن ابن شهيد كان يفكر بطريقة تختلف عما كان سائداً فى عصره . وإذا أضيف إلى ذلك أنه كان ، مثل المعتمد بن عباد ملك إشبيلية ، يكتب الشعر من أجل الشعر ، لا من أجل التكسب به ومدح هذا الملك أو ذاك ، أدركنا أن هذه الأفكار تمثل ثورة أدبية فى عصرها . ولهذا فإن شارل بلا يجعل ابن شهيد أحد شعراء ما سمى فى العصور المتأخرة بمذهب « الفن (٤٤) للفن » .

---

(٤٣) انظر هذه الفكرات الأربع فى كتاب شارل بلا ، « ابن شهيد الأندلسى حياته وآثاره » ، منشورات الجامعة الأردنية – كلية الآداب ، ١٩٦٥ ص ١٣٥ وما بعدها . والنصوص المذكورة لابن شهيد مأخوذة من كتاب « الذخيرة » لابن بسام .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ١٢٣ .

ومن أبياته التى استحسنها جميع النقاد(٤٥) ، وغنى عليها المغنون قوله :

ولما تملأ من سكره   فنام ونامت عيون العسس
دنوت إليه على رقبة   دنو رفيق درى ما التمس

إلى آخر هذه الأبيات التى شرحناها فيما سبق ، وبينا ما تنطوى عليه من صور إيحائية .

ومن أشعاره أيضاً أبيات يصف فيها العاصفة (مختارات جارثيا جوميث ص ١٥٠ ، والذخيرة ١ - ١ ص ٢٢٦) تقول :

تردد فيها البرق حتى حسبته   يشير إلى نجم الربى بالأنامل
ربى نسجت أيدى الغمام للبسها   غلائل صفرا فوق بيض غلائل
سهرت بها أرعى النجوم وأنجما   طوالع للراعين غير أوافل
وقد فغرت فاها بها كل زهرة   إلى كل ضرع للغمامة حافل
ومرت جيوش المزن زهوا كأنها   عساكر زنج مذهبات المناصل
وحلقت الخضراء فى عز شهبها   كلجة بحر كللت باليعالل

ومن أبياته الغزلية التى قالها وهو صغير السن قوله :

ما أطربت فوق الغصون حمامة   إلا رأيت دموع عينى تسكب
وإذا الرياح تناوحت ألفيتنى   بين الصبابة والأسى أتقلب
يا عاذلى فى الحب ، مهلا بالأذى   لو كنت تعشق ما ظللت تؤنب
كم حاولت نفسى السلو فطالبت   أسبابه جهدا(٤٦) ، فعز المطلب !

---

(٤٥) المصدر السابق ص ١٠٩ ، وانظر مختارات جارثيا جوميث ، ص ١٤٩ ، ونفح الطيب ، ج ٢ ، ص ١٣٣ ، والذخيرة ، قسم ١ ، ج ١ ص ٢٤٥ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١١٤ ، واليتيمة ، ج ٢ ص ٥٠ ، والديوان ، ص ٢١ .

مشابهات بين خوان رامون والشعراء العرب الأندلسيين :

خوان رامون — كما نعرف — أندلسى ، ولد وعاش فترة صباه فى منطقة الأندلس ، وظل طول حياته يتغنى بحب الأندلس ، ومن ثم فليس بعجيب أن نجد بينه وبين الشعراء العرب الأندلسيين وجوه شبه كثيرة . لكننا سوف نقتصر من بينها على مظهرين فقط ، نعتقد أنهما واضحان كل الوضوح ، وهما :

١ — الإعلاء من شأن الأندلس :

إن خوان رامون ، مثل كثيرين من شعراء الأندلس المحدثين ، يتفق مع الشعراء العرب — الأندلسيين فى الارتباط بهذه المنطقة الجميلة الواقعة فى جنوب شبه الجزيرة الأيبيرية ، والتغنى بحبها ، وإعلاء شأنها . ويبدو أن طبيعة الأندلس الساحرة كان لها أثر كبير فى ذلك . وقد لفتت هذه النقطة أنظار الكثير من الدراسين : فالناقد جيرمو(٤٧) دياث بلاخا عضو أكاديمية اللغة الإسبانية يشير إلى أنه وجد توافقاً عجيباً بين الأوصاف التى كتبها الشاعر فيديريكو جارثيا لوركا عن المدن الثلاث الكبرى بمنطقة الأندلس (قرطبة وغرناطة وإشبيلية) وبين الأوصاف التى جاءت فى رسالة أبى الوليد إسماعيل بن محمد الشقندى فى كتابه « رسالة فى فضل الأندلس » . يقول جارثيا لوركا : مخاطباً قرطبة :

مر أربعة فرسان
فوق أفراس أندلسية ،
يرتدون حللا زرقاء وخضراء
وعباءات طويلة غامقة .

---

(٤٧) أنظر جيرمو دياث بلاخا ، « فيديريكو جارثيا لوركا » ، مجموعة أوسترال ، نشر إسباساكالبى ، الطبعة الخامسة ، مدريد ، ١٩٧٣ ، ص ٣٧ — ٦٠ .

ومخاطباً إشبيلية : مر ثلاثة مصارعين
نحيلو الخصر ،
يلبسون حللا برتقالية اللون
ويحملون سيوفاً من الفضة القديمة .

ومخاطباً غرناطة : عندما أصبح المساء
بنفسجياً ولونه باهتاً
مر شاب يحمل
أزهاراً وريحاناً من القمر .

أما الشقندى فقد وصف هذه المدن قبل حوالى سبعمائة عام (عاش الشقندى فى القرن الثالث عشر الميلادى) بأوصاف شبيهة . يقول فى رسالته المذكورة عن قرطبة : « وأما قرطبة فكرسى المملكة فى القديم ، ومركز العلم ومنار التقى ومحل التعظيم والتقدم » ، وعن إشبيلية : « وأهله (أى أهل نهر الوادى الكبير الذى يمر بالمدينة) أخف الناس أرواحاً ، وأطبعهم نوادر ، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السب ، قد مرنوا على ذلك ، فصار لهم ديدنا حتى صار عندهم من لايتبذل فيه ولايتلاعن ممقوتاً ثقيلا» . وعن غرناطة : « ولنسيم نجدها وبهجة منظر حورها فى القلوب والأبصار ، استلطاف يروق الطباع ، ويحدث فيها ما شاءه الإحسان من الاختراع والابتداع » (٤٨) .

واضح إذن أن الشقندى يصف قرطبة بأنها مركز العلم والتقى ومحل التعظيم والتقدم ، وكذلك يصف جارثيا لوركا فرسان قرطبة بأنهم يرتدون حللا زرقاء وخضراء وعباءات طويلة غامقة وهذه هى حلل أهل العلم والتقوى

(٤٨) اقرأ أوصاف هذه المدن كاملة فى « نفح الطيب » للمقرى ، الجزء الرابع ، الباب السابع فى فضائل أهل الأندلس ، ورسالة الشقندى المذكورة ترجمها جارثيا جوميث للإسبانية ونشرتها مدرسة الدراسات العربية فى مدريد وغرناطة عام ١٩٣٤ ، وعن هذه الترجمة أخذ الناقد جيرمو دياث بلاخا . أما نحن فقد عدنا إلى أصل الرسالة العربى فى نفح الطيب .

والعظمة . أما حلل مصارعى إشبيلية وهيئتهم فتدل على لهوهم وظرفهم ، أما غرناطة فجوها جميل وهواؤها عليل ونساؤها يخطفن القلوب والأبصار ومن ثم فإن الشباب يحملون لهن أزهاراً وريحاناً من القمر . فهل نجد أغرب من هذا التوافق بين أديبين تفصل بينهما سبعة قرون ! ! .

أيضاً نجد بين خوان رامون والشعراء العرب الأندلسيين توافقاً كبيراً فى هذا الصدد ، وبالأخص بالنسبة للحب الذى كانوا يحسون به تجاهها ، والتعامل معها وكأنها معشوقة يهيمون بها حباً ، فضلا عن الإعلاء من شأنها وكأنها كائن جميل رائع يستحق التكريم والتبجيل . واقرأ إن شئت قول أبى عامر بن شهيد : « وقد كان أقل حقوق مولاى أن أقف ببابه وأخيم بفنائه وأهدى إليه الشكر غضاً وأنثر عليه المدح نضاً ، ولكنى ممنوع وعن إرادتى مقموع يملكنى سلطان قدير وأمير ليس كمثله أمير ، شىء غلب صبر الأتقياء واستولى على عزم الأنبياء ، وهو العشق ، باطل يلعب بالحق ليبين ضعف البشر وتلوح قدرة مصرف القدر ، والذى أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب ، بث شاغل وبرح قاتل وصبر يغيض ودمع يفيض ، لعجوز نخراء سهكة درداء ، تدعى قرطبة :

عجوز لعمر الصبـــا فانية ... لها فى الحشا صورة الغانيـــة
زنت بالرجـــال على سنها ... فيا حبذا هى من زانيـــــة
تريك العقول على ضعفـــها ... تـــدار كما دارت السانية
فقد عنيت بهـــواها الحلو ... م فهى بـــراحتها عـــانية
تقاصر عن طولها قونكة(٤٩) ... وتبعد عن غنجها دانية(٥٠)
ترديت من حزن عيشى بها ... غراماً فيا طول أحـــزانية !

طاب لى الموت على هواها ولذا عندى سقى دمى (٥١) لثراها

(٤٩) قونكة هى مدينة Cuenca وتقع على بعد حوالى ١٥٠ كم من مدريد .
(٥٠) دانية Denia أيضاً إحدى المدن فى إسبانيا .
(٥١) الذخيرة ج ١ قسم ١ ص ١٧٥ .

وكان خوان رامون أيضاً يهيم حباً بقريته الأندلسية « موجير » اللامعة الجذابة ، كما تدل على ذلك كلماته التالية : « وأنا منسحق وبعيد ، سأفعل من أجلك يا موجير ، فى عالم المثل ، ما لم يرد أن يفعله مادياً من أجلك هؤلاء الذين لمسوك بالإثم وهم المحتالون والأشباح والأنانيون . . . سأحملك يا موجير إلى كل البلدان ، وكل الأزمان . وستكونين ، ياقريتى المسكينة ، خالدة بسببى ، رغم الانتهازيين (٥٢) . » وفى مناسبة أخرى يقول خوان رامون : « إن مستقبلى ، إمثل ماضى كامن فى الأندلس ، فقط فى الأندلس. ونحن الأندلسيين لابد أن نهيم بحبها ونرفع ذكرها فى كل أنحاء العالم ، بحيث لاتصبح هى عالمية ، وإنما يصبح العالم كله أندلسياً » (٥٣) .

وإذا كان هذا هو إحساس خوان رامون الغامر تجاه الأندلس ، فإن الشعراء والكتاب العرب الأندلسيين كانوا كذلك أيضاً ، يقول الشقندى فى رسالته المذكورة : « الحمد لله الذى جعل لمن يفخر بالأندلس أن يتكلم ملء فيه ، ويطنب ماشاء فلا يجد من يعترض عليه ولا من يثنيه ، إذ لايقال للنهار : يا مظلم ، ولا لوجه النعيم : يا قبيح .

« . . . أما بعد ، فإنه حرك منى ساكنا ، وملأ منى فارغا ، فخرجت عن سجيتى فى الإغضاء ، مكرهاً إلى الحمية والإباء ، منازع فى فضل الأندلس أراد أن يخرق الإجماع ، ويأتى بما لم تقبله النواظر والأسماع ، إذ من رأى ومن سمع لا يجوز عنده ذلك ، ولا يضله من تاه فى تلك المسالك ، رام أن يفضل بر العدوة على بر الأندلس فرام أن يفضل على اليمين اليسار ، ويقول : الليل أضوأ من النهار ، فيا عجبا كيف قابل العوالى بالزجاج ، وصادم الصفاة بالزجاج ، فيامن نفخ فى غير ضرم ، ورام صيد البزاة بالرخم ، وكيف تتكثر بما جعله الله قليلا ، وتتعزز بما حكم الله أن يكون ذليلا ؟

---

(٥٢) انظر ج . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، ص ١٥ .

(٥٣) من خطاب أرسله لإيزابلا جارثيا لوركا (أخت الشاعر المشهور) فى ١٩ يوليو عام ١٩٢٤ ونشر بعد ذلك فى كتاب « نسيان غرناطة » ، مكتبة الكتاب والموضوعات الغرناطية ، غرناطة ، ١٩٦٩ ، ص ٦٣ .

ما هذه المباهتة التى لاتجوز ؟ وكيف تبدى أمام الفتاة العجوز ؟ سل العيون إلى وجه من تميل ؟ واستخبر الأسماع إلى حديث من تصغى ؟ لشتان ما بين اليزيدين فى الندى يزيد سليم والأعز بن حاتم » (٥٤) وهكذا يمضى الشقندى فيبين ما لبلاد الأندلس من فضل ، ويفند حجج ذلك الذى تجرأ ففضل بلاد المغرب عليها . وهذه الرسالة تعد من الأشياء الهامة التى لفتت أنظار المستعربين وسارعوا إلى ترجمتها والتعليق عليها ودراستها ٥

وكما ذكرنا من قبل فإن حب الأندلس والتوله بها أمر يجتمع عليه كل كتاب وشعراء هذه المنطقة فى القديم الحديث . وإلى هذا يشير الناقد ميشيل بريدمور Predmre قائلا : « لقد أحس خوان رامون دائماً بارتباط عميق وحب عميق بأندلسه المثالى ، وهو قطعة من الأرض يقطنها قوى غريبة وساحرة ، وممتلئة بالجمال والانسجام . ولا شك أن هذا الإحساس القوى تجاه منطقة الأندلس ليس عنده وحده . إذا نوقرأنا أعمال لوركا وألبرتى وثير نودا وألكساندر مثلا فسوف نكتشف نفس الظاهرة . ولكن هذا الارتباط عند شاعر موجير أكثر اكتمالا ودواماً ، ذلك أن موجير قد نفخت فى شاعرها روح الانسجام التى جعلته يحس بها ليس فى جنوب الأندلس فقط (حيث تقع) وإنما فى كل مكان » (٥٥) ٥

٢ — الطبيعة عند خوان رامون والشعراء العرب الأندلسيين :

كان للشعراء العرب الأندلسيين باع طويل فى شعر الطبيعة ، حتى أن بعضهم قد اشتهر بهذا النوع من الشعر وكاد أن يقتصر عليه مثل ابن خفاجة (١٠٥٨ — ١١٣٨ م) وابن الزقاق (توفى حوالى عام ١١٣٥م) ٥ وكان لطبيعة الأندلس الساحرة ومناظرها الخلابة أثر فى دفع أمثال هذين الشاعرين

---

(٥٤) انظر نفح الطيب ، الجزء الرابع ، الباب السابع ، والبيت لربيعة بن ثابت الرقى ٥

(٥٥) من أجل تفصيلات أكثر فى هذا الموضوع انظر الفصل الثانى « الشاعر وعالمه » من كتاب ميشيل بريدمور « أعمال خوان رامون خيمينيث النثرية » ، طبعة جريدوس ، مدريد ، ١٩٧٥ ، ص ٤٩ — ٨٠ .

إلى التعبير عن عاطفتهما الجياشة تجاه هذا السحر الطبيعى وذلك الجمال البادى أمام العيان . وفى هذا المعنى يقول ابن خفاجة :

يا أهل أندلس لله دركـــم ماء وظل وأنهـــار وأشجار
ما جنة الخلد إلا فى ديـــاركم ولو تخيرت هذا كنت أختار
لاتختشوا بعدها أن تدخلوا سقراً فليس تدخل بعد الجنة النـــار

وكما يقول الدكتور جودت الركابى فى كتابه « فى الأدب الأندلسى » ، فقد ملكت معانى هذا الجمال نفوسهم (أى الأندلسيين) واستحثت قرائح الشعراء فيهم وغذتها أفضل غذاء ، وكان يكفى أن تهب على ساكن هذه الجنة نفحة من نسيم عليل ليصبح مع شاعرها ابن خفاجة :

إن للجنـــة فى الأندلـــس مجتلى حسن وريـــا نفس
فسنا صحبـــتها من شنب ودجى ظلمتها من لعس
فإذا ما هبت الريح صـــباً صحت : واشوقى إلى الأندلس ! (٥٦)

ويرى المستعرب جارثيا جوميث أن ابن خفاجة يعد أحد كبار الشعراء الإسبان ، وهو يصفه فعلا بهذه الصفة أى « الإسبانى » . وقد اشتهر ابن خفاجة بوصفه للحدائق ، ولهذا أطلق عليه اسم « الجنان » . وهذا النوع من الشعر كتبه الصنوبرى من المحدثين فى المشرق . أما مناظر ابن خفاجة فعذبة ومرسومة بفن إيحائى وكأنها مشاهد غرام أو مباريات خمرية (٥٧) .

ومن خصائص شعر الطبيعة الأندلسى والعربى القديم بعامة أنه يقتصر فى معظم الأحيان على وصف المظاهر الخارجية أو البرانية للطبيعة ويخلطها كثيرا بالغزل والخمر ، أو بأجواء السمر والسعادة والسرور ، ولكن هناك بعض القصائد تنحو نحواً جوانياً أو وجدانياً ، فنجد الشاعر يخلع همومه

---

(٥٦) انظر د. جودت الركابى ، « فى الأدب الأندلسى » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ص ١٣٠ .

(٥٧) جارثيا جوميث ، قصائد عربية أندلسية » ، ص ٣٨ .

وأوجاعه ، وأشواقه وتطلعاته ، وأحلامه وآماله على الطبيعة ، ويجعل منها كائناً حيا يحاوره ويناجيه ويسرى عنه . وهذه خاصية حديثة ، أو بتعبير آخر تحمل صفة الحداثة . ومن ثم فإننا نرى الشعراء العرب الأندلسيين كان لهم فضل السبق فى هذا المجال ، الذى لم يعرف فى الشعر الأوربى إلا بآخرة . وفى هذا المجال يتفق شاعرنا خوان رامون مع الشعراء العرب الأندلسيين

وسوف نختار من هذا الشعر الطبيعى الوجدانى قصيدة ابن زيدون المشهورة « إنى ذكرتك » التى تقول :

إنى ذكرتك « بالزهراء » مشتاقا ... والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا
وللنسيم اعتلال — فى أصـــائله — ... كأنه رق لى ، فاعتل إشفاقاً
والروض - عن مائه الفضى - مبتسم ... كما شققت - عن اللبات - أطواقا
نلهو بما يستميل العين من زهـــر ... جال الندى فيه ، حتى مال أعناقا
كأن أعينه - إذ عـــاينت أرقى - ... بكت لمابى ، فجال الدمع رقراقا
ورد تألق فى ضـــاحى منـــابته ... فازداد منه الضحى فى العين إشراقا

إلخ القصيدة (٥٨)

وقصيدة ابن خفاجة التى يحن فيها إلى حبه فى ظلال الطبيعة ، والتى تقول :

لك الله من بـــرق تـــراءى فسلما
وصافح رسما ، بالعذيب ، ومعلما
إذا ما تجاذبنا الحديث على السرى
بكيت على حـــكم الهوى وتبســما
ولم أعتنق بـــرق الغمام ، وإنمـــا
وضـــعت على قلـــبى يدى تألمـــا

(٥٨) انظر هذه القصيدة كاملة فى « ديوان ابن زيدون ورسائله » ، شرح وتحقيق على عبد العظيم دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ١٣٩ .

ومـــــاراقنى إلا حفيف أراكــة
وسجع حــمام بالغميم تــــــرنما
وسرحة واد هزها الشوق لا الصبـا
وقد صدح العصفور فجـــراً ، فهينما
أطفت بهـا أشكو إليهـا وتشتكى
وقد ترجم المكاء عنها ، فأفهــما
تحن ودمــع الشوق يسجــم والندى
وقــربعينى أن تحــــن ويســجما
وحسبك من صب بــكى وحمــامة
فلم يــدر شوقا أيما الصب منهمـا
ولما تراءت لى أثــافى مــــنزل
أرتنى محيا ذلك الربع أهــيما (٥٩)

فهاتان قصيدتان تشتملان على عناصر حديثة ، إذ تجمع كل منهما بين وصف الطبيعة على النمط الشكلى البحت أو الوصف الخارجى الذى كان شائعاً فى ذلك الوقت وبين إضفاء الصفة البشرية عليها بحيث تبدو وكأنها كائن عاقل يشارك الشاعر أحلامه وآلامه . فالزهر — مثلا — فى قصيدة ابن زيدون يبكى لما به ويجول دمعه رقراقاً بعد أن عاين أرق الشاعر والحمامة فى قصيدة ابن خفاجة تبكى كما يبكى الصب المستهام حتى ليحار من منهما الصب . وبالطبع فإن هذا النوع من القصائد قليل فى شعر الطبيعة العربى ، ويمكن أن تقرأ ديواناً كاملا فلا تخرج منه إلا بقصيدة أو بمقطعات صغيرة ، ولكنه موجود على أية حال كما رأينا فى القصيدتين السالفتى الذكر . ويمكن أن نستخرج غيرهما كثيرا لو قرأنا دواوين الأندلسيين بهذا الغرض .

وإذا عدنا إلى خوان رامون سنجد أن كل شعر الطبيعة عنده من هذا النوع ، مع اختلاف درجة التطور التى تبدو فى رؤية خوان رامون نظراً

(٥٩) انظر باق هذه القصيدة فى كتاب جودت الركابى المذكور ، ص ١٤٨ .

لهذا الفاصل الطويل من القرون بينه وبين الشعراء الأندلسيين : **ذلك أن الطبيعة** فى شعر خوان رامون تبدو وكأنها من صنع الشاعر نفسه . **يقول** خوان رامون فى أول قصيدة من ديوان « أغانى حزينة » (رابع **دواوينه وقد** صدر عام ١٩٠٣) .

لقد أصبح الريف
بارداً ووحيداً مع أشجاره ؛
وعبر الطرق المفقودة
لن يعود اليوم أحد

سوف أغلق نافذتى
لأنى لو فقدت فى الوادى
قلبى ، فربما أود
لو أموت مع الطبيعة .

(كتب الأشعار الأولى ، ص ٢٠٧)

ويقول خوان رامون فى القصيدة رقم ١٨ من ديوانه المذكور :

لقد تركت روحى جسدها
مع الأزهار ، وفى صمت
تاهت فى الحدائق
تحت قمر من الدموع .

أرادت روحى أن تبلغ سر
الغـابة السحرية ؛
وما إن وصلت حتى ذهب السر
إلى غـابة بعيدة .

ثم وهى وحيدة وسط الليل

ومليئة بالإحباط
أسلمت نفسها للجميع ، القمر
والشجرة والظل والماء .
إنها تموت مع القمر
وسط ضوء إلهى أبيض ،
والشجرة تتنهـــد
بأوراقها دون عطر ،
ثم تذوب فى الظل
وتنتحب مع الماء ،
وروح الحديقة كلها ،
تعانى مع روحى الكبيرة .
ولو أن أحداً عثر على جسدى
بين الأزهـــار غدا
فلعله يقول إنى أمت
معشوقتى المسكينة

(كتب الأشعار الأولى ، ص ٢٨١)

وتكاد تكون دواوين خوان رامون الأولى جميعها أغنية طويلة يذوب فيها الشاعر مع الليل والقمر والنجوم والشجر والجبال والدواب والعطور والألوان والأزهار . وكثير من دواوين الشاعر فى تلك الفترة تم أسماؤها عن محتواها الطبيعى : فهناك ديوان « أرواح البنفسج » ، وديوان « الحدائق البعيدة » ، و « رعويات » و « أشياء منسية » وهو ينقسم قسمين : (١)الأوراق الخضراء ، (٢) أغانى الربيع . وكثير من هذه الدواوين يحمل الطابع الروما نتيكى كما يدل على ذلك ديوان « رعويات » المقسم إلى ثلاثة أجزاء هى : « حزن الريف » و « الوادى » و « نجمة الراعى » . ويصاب المرء

بالدهشة وهو يتصفح الجزء الأول من أعماله الكاملة المشتمل على حوالى ١٥٠٠ صفحة عندما يجد أن الطبيعة تمثل القاسم المشترك الأعظم لكل قصائد هذا الجزء تقريباً . فلا تكاد تخلو قصيدة من الحديث عن هذه الجزئية أو تلك من جزئيات الطبيعة . ويبدو أن طبيعة الأندلس الساحرة لها دور كبير فى جعل الشاعر ينفعل بها كل هذا الانفعال ، ويعيش معها بجوارحه وحواسه ومشاعره جميعاً ، فيصفها ، ويمتزج بها مادياً وروحياً ويخلع من صفاته وانفعالاته وأحاسيسه عليها . ثم إنها تواسيه مثلما كانت تواسى ابن زيدون وابن خفاجة وابن الزقاق . يقول خوان رامون فى القصيدة رقم ٢٣ من ديوان « حدائق بعيدة » :

عندما يؤلمنا القلب
بسبب امرأة
فيا لروعة أن نجد
حديقة تواســـينا
وربما كانت بنفسجة
فى شارع طويل جداً
أكثر فائدة للجرح
من قلب شاعر .

(كتب الأشعار الأولى ، ص ٥١٠)

ويعود خوان رامون فى بعض قصائده إلى حالة الفطرة للإنسان البدائى الذى يفضل العيش فى أحضان الطبيعة على كل الأشياء المصطنعة للحضارة . يقول خوان رامون فى أبيات كتبها فى بداية حياته الشعرية :

ملابس بدلا من الشرايين ،
وحواجز بدلا من الأغصان ،
ومقاعد بدلا من الصخور ،
وسقوف بدلا من الغيوم ،

ومرايا بدلا من الميـــاه ؛
فماذا نحتاج بعد ذلك ! .
لأننا نمشى عرايا ،
ونخرج بين الأوراق ،
ونلقى بأنفسنا على الصخر ،
ونضحك تحت السماء ،
ونحب فى المـــاء .
فماذا نحتاج بعد ذلك !(٦٠)

وهكذا نجد أن ابن زيدون وابن خفاجة وابن الزقاق وخوان رامون خمينيث يندرجون فى سلك واحد هو شعر الطبيعة . ولا عجب فى ذلك فكلهم أندلسيون ، وكلهم عاشق لأرض الأندلس ، ممتزج بصخورها الجميلة المتنوعة ، وأرضها الخصبة السهلة ، وهوائها المنعش العليل ومياهها المتدفقة العذبة ، وأشجارها الباسقة الخضراء المنتشرة فى كل مكان : فى الحقول والقرى والمدن والشوارع والميادين . فلا غرو إذن أن ينفعل هؤلاء الشعراء بهذه الطبيعة الجميلة ، ويستلهموها فى أشعارهم فمنهم من وصفها فأبدع الوصف ، ومنهم من حاورها فأبدع الحوار ، ومنهم من خلع عليها من ذاته ومن نفسه ، فآساها وآسته ، وغناها وغنته ، وبثها أشواقه فبثته أشواقها ، وفاضت إليه بأسرارها . وبهذا استحق ابن زيدون وابن خفاجة وابن الزقاق ومن كان على شاكلتهم من شعراء الأندلس الخلود ، واستحق خوان رامون أيضاً هذا الخلود فكان بحق الشاعر الأندلسى العالمى كما أطلق على نفسه .

تم بحمد الله وتوفيقه

---

(٦٠) ج . ب . دى نيميس ، المصدر المذكور ، ص ٩٣ .

المراجع

مراجع باللغة العربية

— إحسان عباس : « فن الشعر » ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، سنة ١٩٥٩ .

— د. إحسان عباس : «تاريخ الأدب الأندلسى — عصر الطوائف والمرابطين» دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٢ .

— د. أحمد هيكل : « الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة » ، الطبعة الثانية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

— انطون غطاس كرم : «الرمزية والأدب العربى الحديث» ، دار الكشاف ، بيروت ، ١٩٤٩ .

— درويش الجندى : « الرمزية فى الأدب العربى » ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

— روز غريب : « النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى » دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٥٢ .

— د. محمد غنيمى هلال : « الأدب المقارن » ، الطبعة الثالثة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

— د. محمد غنيمى هلال : «الرومانتيكية — الحلقة الأولى من سلسلة المذاهب الأدبية الكبرى» ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦١ .

— د. محمد غنيمى هلال : « النقد الأدبى الحديث » ، الطبعة الثالثة ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

— د. محمد مندور : « الشعر المصرى بعد شوقى » ثلاث حلقات ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

— د. محمد فتوح أحمد : « الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر » ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ .

— د. عبد الحكيم حسان : « التصوف فى الشعر العربى » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ .

— د. طه حسين : « حديث الأربعاء » ، ثلاثة أجزاء ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة التاسعة ، ١٩٦٨ .

— عبد اللطيف الطيباوى : «التصوف الإسلامى العربى» ، دار العصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٢٨ .

— عدد من المؤلفين : « طاغور فى الذكرى المئوية » ، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٦١ .

— شارل بلا : « ابن شهيد الأندلسى — حياته وآثاره » ، كلية الآداب بالجامعة الأردنية ، تشرين الأول ، ١٩٦٥ .

— د. جودة الركابى : « الطبيعة فى الشعر الأندلسى » ، مطبعة جامعة دمشق ، دمشق ، ١٩٥٩ .

— د. مصطفى الشكعة : « الأدب الأندلسى » ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ .

— عباس محمود العقاد : « شاعر أندلسى وجائزة عالمية » ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

— د. عبد الغفار مكاوى : « ثورة الشعر الحديث — من بودلير إلى العصر الحاضر » ، الجزء الأول : الدراسة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

— د. محمود قاسم : « محيى الدين بن عربى وليبنتز » ، الطبعة الأولى ، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

* * *

مراجع أجنبية :

TEXTOS

1.- OBRAS DE JUAN RAMON JIMENEZ

- "Primeros libros de Poesía" (Rimas, Arias Tristes, Jardines Lejanos, Pastorales, Olvidanzas, Baladas de primavera, Elejías, La Soledad Sonora, Poemas - mágicos y dolientes, Laberinto, Melancolía, Almas de Violeta, Ninfeas). Recopilación y prólogo de - Francisco Garfías, Aguilar, 3ª ed. Madrid, 1973.

- "Libros de poesía" (Sonetos espirituales, Estío, - Diario de un poeta recién casado, Eternidades, Piedra y Cielo. Belleza, Poesía, La estación total, - Animal de Fondo). Recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Aguilar, 3ª ed. Madrid, 1979.
- Edición del Centenario (Son 2 0 volúmenes prologado cada uno por un especialista en la obra juanramoniana: 1.- Rimas; 2.- Arias Tristes; 3.- Jardines lejanos; 4.- Elegías; 5.- Las hojas verdes; - 6.- La soledad sonora; 7.- Pastorales; 8.- Melancolía; 9.- Laberinto; 10.- Estío; 11.- Platero y - yo; 12.- Sonetos espirituales; 13.- Diario de un - poeta recién casado; 14.- Eternidades; 15.- Piedra y cielo; 16.- Poesía; 17.- Belleza; 18.- Voces de mi copla- Romances de Coral Gables; 19.- Animal de Fondo; 20.- Prosas críticas). Esta edición fue coordinada por la Asociación de Juan Ramón Jiménez, con la colaboración de la Dirección General de Promoción del Libro, Ministerio de Cultura, y dirigida por Ricardo Gullón, Taurus, Madrid, 1981.

- Libros inéditos de poesía: Son dos volúmenes:
1.- Primeras Poesías, Arte menor, Esto, Poemas agrestes, Poemas impersonales, Libros de amor.
2.- Domingos, El corazón en la mano, Bonanzas, La frente pensativa, Pureza, El silencio de oro, Idilios, Ornato, Monumento de amor, Prólogos a Tagor. Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1964 y 1967.

- "Leyenda" (1896-1956). Libro inédito y preparado y prologado por Antonio Sánchez Romeralo, Cupsa Ed. Madrid, 1978.

- "Segunda Antología poética" (1898-1918), Prólogo de Leopoldo de Luis, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

- "Tercera antología poética" (1908-1953), Texto al cuidado de E. Florit, Madrid, Biblioteca Nueva, 1957.

- Páginas escogidas. Verso. Selección y nota preliminar de Ricardo Gullón, Madrid, Gredos, 1958.
- Págicas escogidas. Prosa, Madrid, Gredos, 1958.

- "Cartas", Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1962.

- "Españoles de tres mundos", Edición y estudio preliminar de Ricardo Gullón, Madrid, Aguilar, 1969.

- "El trabajo gustoso" (Conferencias), Selección y prólogo de Francisco Garfías, Ensayistas Hispánicos, Aguilar, Madrid-México-Buenos Aires, 1961.

- "La corriente infinita - Crítica y evocación", - Recopilación, selección y prólogo de F. Garfías, Aguilar, Madrid, 1961.

- Poesías últimas escogidas (1918-1958), Edición, - prólogo y notas de Antonio Sánchez Romeralo, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- "Dios deseado y deseante" (Animal de Fondo) con - numerosos poemas inéditos, Introducción, notas y explicación de los poemas por Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar, 1964.

- "Antología poética", Edición de Vicente Gaos, 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1979.
- "Platero y yo", Edición de Michael P. Predmore, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1980.

- "Nueva Antología", Estudio y selección de Aurora - de Albornoz, Ediciones Península, Barcelona, 1973.

- "Canción", Nota preliminar de Agustín Caballero, Aguilar, Madrid, 1961.

- "Diario de un poeta recién casado", edición, prólogo y notas de Antonio Sánchez Barbudo, textos - Hispánicos modernos, Editorial Labor, Barcelona, 1970.

- "Crítica paralela", Estudio, notas y comentarios de texto por Arturo de Villar, Narcea, S.A. de ediciones, Madrid, 1975.

- "En el otro costado", 1ª ed. preparada y prologada por Aurora de Albornoz, Ediciones Júcar, Madrid 1974.
- "Cartas literarias", Editoral Bruguera, Madrid, 1977.

- "Cuadernos", edición preparada por Francisco Garfías, Madrid, 1960 y 1971.

- "La Colina de los Chopos", Selección, ordenación y prólogo de F. Garfías, Taurus, Madrid, 1965 y 1971.

- "El andarín de su órbita", Edición e introducción de F. Garfías, Colección novelas y cuentos, Editorial Magisterio Español, S.A., Madrid, 1974.

- "Olvidos de Granada", Editorial Padre Suarez, S.L. Granada, 1969.

- "Antología poética", 2ª ed. Colección novelas y cuentos, Editorial Magisterio Español,S.A., Madrid, 1974.

- " Diario de poeta y mar" con un suplemento de textos inéditos, Prefacio de Gastón Figueira, 3ª ed. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1972.

- "Estío" (A punta de Espina) 4ª ed. Editorial Losada, Buenos Aires, 1975.
- "Baladas de primavera", Aumentada con un apéndice, Edición y prólogo de F. Garfías, Ed. Losada, Buenos Aires, 1964.

- "Elegías", Aumentada con un apéndice, Edición y prólogo de F. Garfías, Ed. Losada, Buenos Aires, 1964.
- "Piedra y Cielo", 3ª ed. Ed. Losada, Buenos Aires, 1964.

- "Historias y Cuentos", Selección e introducción de Arturo del Villar, Bruguera, 1ª ed. Barcelona, 1979.

- "Estética y ética estética". Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfías, Aguilar, Madrid, 1967.

- "Con el carbón del sol", Presentación y selección de F. Garfías, Col. novelas y cuentos, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1973.

- "El Modernismo", Notas de un curso (1953), Madrid, Aguilar, 1962.

- "Poemas mágicos y dolientes", aumentada con un apéndice, edición prólogo de F. Garfías, Ed. Losada, Buenos Aires, 1965.

2.- OBRAS DE OTROS POETAS ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

CRUZ, San Juan de la:Obras escogidas", Col. Austral, nº 326, Espasa Calpe, 7ª ed. Madrid, 1974.

BECQUER, Gustavo Adolfo: "Obras Completas", Aguado, Madrid, 1951.

DARIO, Rubén: "Azul", Carta-prólogo de Juan Valera, 16ª ed. Col. Austral, nº 19, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

"Antología poética", Losada, Buenos Aires, 1976.

"Prosas Profanas", Col. Austral, nº 404, 6ª ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

"El canto errante", Col. Austral, nº 516, 3ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 1965.

UNAMUNO, Miguel de: "Antología poética", Col. Austral, nº 601, 6ª ed. Espasa Cape, Madrid, 1968.

MACHADO, Antonio: "Poesías Compatas", prólogo de Manuel Alvar, Selecciones Austral, 5ª ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

"Poesía", comentado por M.P. Palomo, Narcea, S.A. de ediciones, Madrid, 1974.

DIEGO, Gerardo: "Primera Antología de sus versos (1918-1941), Col. Austral, nº 219, 6ª ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

"Poesía española contemporánea", una antología que tiene versos de Rubén Dario, Unamuno, Valle-Inclán, Machado, Juan Ramón, León Felipe, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda y otros..., 8ª ed. Taurus, Madrid, 1979.

GUILLEN, Jorge: "Cántico", Edición de José Manuel Blecua, una edición crítica del segundo cántico, con variantes, datos de publicación, bibliografía y ensayo introductorio, Barcelona, Ed.Labor, 1970.

ALBERTI, Rafael: "Antología poética", 7ª ed. Losada, Buenos Aires, 1977.

GARCIA LORCA, Federico: "Obras Completas", 7 volúmenes, Losada, Buenos Aires, 1944.

"LIRICA española de tipo popular", Edición de Margit - Frenk Alatorre, Cátedra, Madrid, 1977.

VERLAINE, Paul: "Antología poética", edición y traducción a cargo de Luis Guarner, Libro Clásico, Brugüera, Barcelona, 1969.

RIMBAUD, Arthur, "Poesía y prosa", Biblioteca Edaf de Bolsillo, Versión española de Enrique Azcoaga, Madrid, 1970.

"ANTOLOGIAS, Los mejores poetas franceses", Selección y traducción de Luis Guarner, Libro Amigo, Bruguera, Barcelona, 1974.

VERLAINE, Paul: "Poesía completa" 2 tomos, edición bilingüe, Libros Río Nuevo, Ediciones 29, Barcelona, 1981.

MALLARMÉ, Stéphane: "Poesía completa", 2 tomos, edición bilingüe, Libros Río Nuevo, Ediciones 29, Barcelona, 1979.

POE, Edgar A.: "Poesía completa" 2 tomos, edición bilingüe, Libros Río Nuevo, Ediciones 29, Barcelona, 6ª ed., 1981.

APOLLINAIRE, Guillaume, "Poesía completa", 3 tomos, Edición bilingüe, Libros Río Nuevo, Ediciones 29, Barcelona, 1981.

BAUDELAIRE, Charles: "Las flores del mal", Biblioteca Edaf del bolsillo, Madrid, 1979.

TAGORE, Rabindranath: "El alma del mundo", Biblioteca Edaf de bolsillo, Madrid, 1979.

B) ESTUDIOS

1.- ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE JUAN RAMON JIMENEZ

ALBORNOZ, Aurora de: El poema "Espacio" de Juan Ramón Jiménez, artículo en el nº 9, año 1981, de Revista de Occidente.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier: Poética de Juan Ramón, ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982.

BO, Carlo: La poesía de Juan Ramón Jiménez, Editorial - Hispánica, Madrid, 1943.

BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética, Gredos, 6ª ed. aumentada, Madrid, 1976.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio: Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez, Ediciones Sedmay, Madrid,1976.

DIAZ PLAJA, Guillermo: Juan Ramón Jiménez en su poesía, Aguilar, Madrid, 1958.

DIEZ CANEDO, Enrique: Juan Ramón Jiménez en su obra, México, El Colegio de México, 1944.

FONT, María Teresa: Espacio: Autobiografía Lírica de - Juan Ramón Jiménez, Insula, Madrid, 1972.

GAOS, Vicente:"Juan Ramón Jiménez: su evolución poética" y "Juan Ramón Jiménez, andaluz del oeste, mo guereño universal, español recobrado", en - Claves de Literatura española, Madrid, Guadarrama, 1971, tomo II.

GARFIAS, Francisco: "Moguer en la poesía de Juan Ramón Jiménez", Publicaciones de Cuadernos de Literatura, Fasc. 22-23-24, Julio-diciembre - de 1950.

"El paisaje en la creación poética de Juan Ramón Jiménez", Conferencia pronunciada en el Instituto de Enseñanza Profesional y Media de Manzanares, 8, de diciembre de 1956.

"Juan Ramón Jiménez, Taurus, Madrid, 1958.

GICOVATE, Bernardo: La poesía de Juan Ramón Jiménez. - Obra en marcha, Ariel, Madrid, 1973.

GONZALEZ, Angel: Juan Ramón Jiménez, Ediciones Júcar, - Madrid, 1973.

GOULARD, Matica: Juan Ramón Jiménez y la crítica en Escandinavia, Insula, Madrid, 1963

GUERRERO RUIZ, Juan: Juan Ramón de viva voz, Insula, Madrid, 1961.

GULLON, Ricardo: Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, Taurus, Madrid, 1958.

Estudios sobre Juan Ramón Jiménez, Losada, - Buenos Aires, 1960.

Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, Universidad de Pisa, 1964.

El último Juan Ramón, Ediciones Alfaguara, 1ª ed. española, Madrid, 1968.

JIMENEZ, Juan Ramón: El escritor y la crítica, edición de Aurora de Albornoz, Taurus, Madrid, 1980.

MANZANO, Rafael: Los premios Nobel españoles, Occitancia, Barcelona, 1967.

PABLOS, Basilio de: El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez, Gredos, Madrid, 1965.

PALAU DE NEMES, Garciela: Vida y obra de Juan Ramón Jiménez, 2 tomos, 2ª ed. completamente renovada, Gredos, Madrid, 1974.

PARAISO DE LEAL; Isabel, Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra, ed. Alhambra, Madrid, 1976.

PEREZ ROMERO, Carmen: Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona, Universidad de Extremadura. Seminario de crítica literaria, Cáceres, 1981.

PREDMORE, Michael P.: La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. El "Diario" como centro de su mundo poético, versión española de Fernando G. Salinero. Gredos, Madrid, 1973.

La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez, Gredos, Madrid, 1975.

SALGADO, Mª Antonia: El arte polifacético de las "caricaturas líricas" juanramonianas, Ínsula, Madrid, 1968.

SANCHEZ BARBUDO, Antonio: La segunda época de Juan Ramón Jiménez. Cincuenta poemas comentados, Gredos, Madrid, 1963.

La obra poética de Juan Ramón Jiménez, Fundación Juan March / Cátedra, Madrid, 1981.

SANTOS-ESCUDERO, Ceferino: Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en "Dios deseado y deseante"), Gredos, Madrid, 1975.

SAZ-OROZCO, Carlos del: Dios en Juan Ramón. Razón y Fe, Madrid, 1966.

Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez, Razón y Fe, Madrid, 1966.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: Panorama de la literatura española contemporánea, Guadarrama, 3ª ed., Madrid, 1965.

ULIBARRI, Sabine R.: El mundo poético de Juan Ramón. Edhigar, Madrid, 1962.

VARIOS : Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez, - Universidad de Granada, Departamento de Lite ratura Española, Granada, 1981.
Cuadernos Hispanoamericanos, un número especial con motivo del Centenario de Juan Ramón Jiménez,376-378, oct.-dic. 1981, Madrid.
Revista Insula, nº 416-417, con motivo del Centenario de Juan Ramón Jiménez, julio-agos to, 1981, Madrid.

VILANOVA, Antonio: Juan Ramón Jiménez hacia la poesía - esencial, En A. Rousseaux, Panorama de la - Literatura del siglo XX, Guadarrama, Madrid, 1961.

VIVANCO, Luis Felipe: Introducción a la poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1974. 1º vol.

YNDURAIN, Francisco: De la sinestesia en la poesía de - Juan Ramón Jiménez, en Clásicos Modernos, - Gredos, Madrid, 1969.

Hacia una poética de Juan Ramón Jiménez, artículo en la revista Cuadernos para Investigación de la literatura hispánica, nº 1, Madrid, 1978.

ZARDOYA, Concha: El Dios deseado y deseante de Juan Ramón Jiménez, en la Poesía española del siglo XX, Gredos, Madrid, 1974, tomo II.

2.- ESTUDIOS GENERALES

AGUIRRE, J.M.: Antonio Machado, poeta Simbolista, Taurus, Madrid, 1973.

ALONSO, Dámaso: Poesia arabigo-andaluza y poesía gongoriana, en revista de Al-Andaluz, VIII, 1943.

Poesia española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. 5ª ed. Gredos, Madrid, 1976.
Poetas españoles contemporáneos, Gredos, Madrid, 1978.

AL-SAQUUNDI, Abu-L.-Walid,:Elogio del Islam español, Traducción española por Emilio García Gómez, Publicaciones de las Escuelas de Estudios Arabes de Madrid, y Granada, 1934.

ARANGUREN, José Luis L.: San Juan de la Cruz, Ediciones Júcar, Madrid, 1973.

ASIN PALACIOS, Miguel: El Islam cristianizado. Estudio - del "sufismo" a través de las obras de Abenarabí de Murcia. 1ª ed. Editorial Plutarco, Madrid, 1931.
Un precursor hispanomusulmán de San Juan de la Cruz. Un artículo en la revista de Al-Andalus, vol. I, fasc. I, 1933.

Huellas del Islam, Espasa-Calpe, Madrid, - 1941.

Vidas de los santos andaluces. La "epistula de la santidad" de Ibn Arabí de Murcia; Libros Hiperión, Madrid, 1981.

BALAKIAN, Anna: El movimiento simbolista, Guadarrama, - Madrid, 1969.

BALLESTERO, Manuel: Juan de la Cruz, de la angustia al olvido. Ediciones Península, Barcelona, - 1977.

BLANCH, Antonio: La poesía pura española. Conexiones - con la cultura francesa, Gredos, Madrid, - 1976.

BOUSOÑO, Carlos: El irracionalismo poético (El símbolo), Gredos, Madrid, 1977.

La poesía de Vicente Aleixandre, 3ª ed. aumentada, Gredos, Madrid, 1977.

Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz, en"El Simbolismo" El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1979.

BOWRA, C.M.: The Creative Experiment, Nueva York, 1958.

The Heritage of symbolism, Macmillan Coy, - London, 1959.

CABEZAS, Juan Antonio: Rubén Darío. 2ª ed. Col. Austral, nº 1183, Espasa-Calpe, Madrid, 1954.

CANO, José Luis: La poesía de la generación del 27. Guadarrama, Madrid, 1973, 2ª ed.

CANO BALLESTA, Juan: La poesia española entre pureza y revolución (1930-1936), Gredos, Madrid, - 1972.

CERNUDA, Luis: Estudios sobre poesia española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1975.

DIAZ-PLAJA, Guillermo: Federico García Lorca. Colección Austral nº 1221, Espasa-Calpe, 5ª ed. Madrid, 1973.

Modernismo frente a Noventa y ocho, Una introducción a la literatura española del siglo XX, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

DIEGO, Gerardo: Defensa de la poesía, en la revista Carmen, nº 5, Santander, Abril, 1928.

DIEZ-CANEDO, Enrique: La poesía francesa del romanticismo al superreralismo, Buenos Aires, 1945.

DEBICKI, Andreu: La poesía de Jorge Guillén, Gredos, Madrid, 1973.

FAURIE, Marie-Josèphe: Le modernisme hispano-américain et ses sources française. Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966.

FERRERES, Rafael: Verlaine y los modernistas españoles, Gredos, Madrid, 1975.

Los límites del modernismo. 2ª ed. corregida y aumentada. Taurus, Madrid, 1981

FRIEDRICH, Hugo: De struktur der modern lYrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Versión española: Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días. Barcelona, Seix-Barral, 1974.

GARCIA GOMEZ, Emilio: Una obra importante sobre la poesía arabigo-andaluza. Reseña del libro del Profesor H. Pérèz. Revista de Al-Andalus, vol. IV, fasc. 2, Madrid, 1939.

Poesia arábigo-andaluza. Breve síntesis histórica. Instituto Faruk I de Estudios Islámicos, actualmente Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, Madrid, 1952.

Cinco poetas musulmanes. Biografías y Estudios. 2ª ed. Col. Austral, nº 513, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.

Poemas arábigo-andaluces. Con un largo prólogo del mismo autor. 5ª ed. Col. Austral, nº 162. Espasa- Calpe, Madrid, 1971.

GILBERT FENECH, Soledad: El diván de Ibn Játima de Almeria (Poesía arábigo-andaluza del siglo XIV). Publicaciones del Departamento de Arabe e Islam, Barcelona, 1975.

GONZALEZ MUELA, J.: El lenguaje poético de la generación Guillén-García Lorca. Madrid, 1955.

GONZALEZ-RUANO, César: Baudelaire. Colección Austral, nº 1285, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.

GULLON, Ricardo: Direcciones del modernismo. 2ª ed.Gredos,Campo abierto, Madrid, 1971.

HATZFELD, Helmut: Estudios literarios sobre mística española. 3ª ed. Gredos, Madrid, 1976.

IBN HAZM: El collar de la paloma. Traducción e introducción de Emilio García Gómez, con un prólogo de José Ortega y Gasset, Sociedad de Estudios y publicaciones, Madrid, 1952.

LAIN ENTRALGO, Pedro: La generación del noventa y ocho. 8ª ed. Col. Austral nº 784, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

LEHMANN, A,G.: The Symbolist Aesthetic in France, Basil Blackuell, Oxford, 1950.

LEVI-PROVENÇAL, E.: La civilización árabe en España. 3ª ed., Colección Austral, nº 1161, Espasa-Calpe, Madrid, 1969.

MARCOS MARIN, Francisco: Poesía narrativa árabe y épica Hispánica. Elementos árabes en los origenes de la épica hispánica. Gredos, Madrid, 1971.

MENENDEZ PIDAL, Ramón: Poesía árabe y poesía europea. 6ª ed. Col. Austral, nº 190, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

España, eslabón entre la cristiandad y el Islam, 3ª ed. Col. Austral, nº 1280, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

RAYMOND, Marcel: De Baudelaire al surrealismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

RUBIERA MATA, Mª Jesús: Ibn Al-Ŷayyab, el otro poeta de la Alhambra. Patronato de la Alhambra, Instituto Hispano-árabe de Cultura, Granada, 1982.

Al-Mu'Tamid Ibn 'Abbad. Poesías. Antología bilingüe. Clásicos Hispano-árabes bilingües nº 3, Madrid, 1982.

SALINAS, Pedro: Literatura española del siglo XX, Alianza editorial, Madrid, 1980.

SIEBENMANN, Gustav: Los estilos poéticos en España desde 1900, Gredos, Madrid, 1973.

TAGORE, Rabindranath: La religión del hombre. Biblioteca Edaf de bolsillo, Madrid, 1982.

VARIOS: Estudios críticos sobre el modernismo. Introducción, Selección y bibliografía general por - Homero Castillo, Gredos, Madrid, 1974.

El Modernismo. Edición de Lily Litnak, El escritor y la crítica. Taurus, Madrid, - 1975.

El Simbolismo. Edición de J. Olivio Jiménez. Colección El escritor y la crítica, - Taurus, Madrid, 1979.

VERNET, Juan: La cultura hispano-árabe en Oriente y Occidente, Ariel,Barcelona, 1978.

Estudios sobre Historia de la ciencia árabe. Instituto de Filología. Institución "Milá y Fontanals" C.S.I.C., Barcelona, 1980.

ZAMORA VICENTE, Alonso: Las sonatas de Valle-Inclán, - 2ª ed. Gredos, Madrid, 1969.

الفهـــرس

الموضوع	الصفحة

رقم الإيداع بدار الكتب
١٧٣٨ لسنة ١٩٨٦
ترقيم دولى ٢ - ٢٠٨ - ١٠ - ٩٧٧